

**DUE DATE SLIP****GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj )

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER S No	DUE DTATE	SIGNATURE

इस प्रबन्ध में जो नवीन विचार प्रस्तुत की गयी है, उसी प्रेरणा मुझे आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी ने प्राप्त हुई है। उनके निर्देशन का आश्रय पाकर ही यह प्रबन्ध प्रस्तुत हो सका है। यह विषय भी उन्हीं का दिया हुआ है, और मेरी समस्त पाकाओं और कठिनाइयों का निराकरण भी उन्हीं के सूक्ष्म समाधान से हुआ है। जब कभी कोई कठिनाई आई है, उसको आचार्य जी ने बड़े स्नेह और प्रोत्साहन देते हुए दूर किया है। अतः उनके प्रति पुनः आभारज्ञापन करना अपना कर्तव्य समझता हूँ।

मैं अपने प्रारम्भिक गुह्य प० शिवानन्द तिवारी के प्रति कृतज्ञता ज्ञापन करना इस-लिए आवश्यक समझता हूँ कि उनसे आरम्भ काल से आज तक निरन्तर स्नेह और प्रोत्साहन मुझी मिलता रहा है। अन्य वन्धुओं में डा० राममूर्ति त्रिपाठी और डा० शिवकुमार मिश्र, जिनका सद्भाव और सहयोग भी इस प्रबन्ध से सम्बद्ध है, के प्रति अपना हार्दिक धन्यवाद ज्ञापित करता हूँ। मैं आदित्य विक्रम विडला को, जो बार-बार यह जिज्ञासा व्यक्त कर कि आप अपना प्रबन्ध कब प्रस्तुत कर रहे हैं, खीझ भरी प्रेरणा देने के लिए धन्यवाद देना उचित मानता हूँ। इस प्रबन्ध को प्रस्तुत करने में प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से जिन स्वजनो से मुझे सहयोग मिला है, उनका भी मैं अपने को श्रेणी समझता हूँ।

nehru -

—रामसेवक पाण्डेय,

# विषय-क्रम

## प्रथम अध्याय

✓ पाश्चात्य और भारतीय नाट्य-परम्परा	१७-६६
पश्चिमी नाट्य-विकास में स्वच्छन्दतावादी नाटक का विशेष रूप	१७
प्राच्य और पाश्चात्य नाट्य-स्वरूप	२८
पश्चिमी नाट्य तत्त्व	३५
शास्त्रीय तथा स्वच्छन्दतावादी नाटकों की विषयवस्तु की तुलना	३७
नाट्य-साहित्य का स्वरूप	३८
स्वच्छन्दतावाद के उपकरण	४४
प्रसाद के नाटकों के प्रेरणा-स्रोत	४९
सामान्य इतिवृत्त	५३

## द्वितीय अध्याय

प्रसाद के नाटकों का विहंगावलोकन	६७-८९
१. ✓ प्रारम्भिककाल	६७
प्रायश्चित्त	६८
कल्याणी-परिणय	६८
कहनालय	६९
२. प्रयोगकाल	७०
विशास	७२
अज्ञातशत्रु	७४
जदमेजय का नागय	७७
कामना	७८
एक घूट	८०
ग्रौड निर्माण	८०
✓ चन्द्रगुप्त	८३
प्र. वस्वा/नी	८७

## तृतीय अध्याय

प्रसाद के ऐतिहासिक नाटको के मूल स्रोत	९०-१४०
ऐतिहासिक नाटक की परिभाषा	९०
राज्यधी	९२
ऐतिहासिक तथ्यों के स्रोत	९७
विशाख	९८
अज्ञातशत्रु	१०१
कोशल, प्रसेनजित	१०६
ददयन	१०८
स्कन्दगुप्त	१११
कालिदास	११८
विन्द्रगुप्त	१२१
ध्रुवस्वामिनी	१२३
जनमेजय का नागयज्ञ	१३७

## चतुर्थ अध्याय

प्रसाद के नाटको की सांस्कृतिक वस्तु	१४१-१५६
संस्कृति तथा सम्यता	१४१

## पंचम अध्याय

प्रसाद के नाटको का दार्शनिक पक्ष	१५७-१६९
दर्शन शब्द की व्याप्ति	१५७
प्रसाद के नाटको में विविध दर्शनों की स्थिति	१५७

## षष्ठ अध्याय

प्रसाद के नाटको में राष्ट्रीय तथा मानवीय तथ्य	१७०-१८४
राष्ट्रीय चेतना	१७०
मानवीय तथ्य	१७६

## सप्तम अध्याय

प्रसाद में नाटको का मनोवैज्ञानिक पक्ष	१८५-२२४
अज्ञातशत्रु	१८६
विह्वलक	१८८

छलना	१९२
स्वन्दगुच्छ	१९६
मटाकें	२०१
पणंदत	२०५
देवसेना	२०९
वाणक्य	२१३
वस्त्रगुच्छ	२१९

## अष्टम अध्याय

नाट्य-शिल्प का सामान्य विवेचन	२२५-२३४
सैद्धान्तिक भूमिका	२२५
वस्तु और शिल्प के सामंजस्य की स्थिति	२३३

## नवम अध्याय

कला की दृष्टि में कथानक की विशिष्टता की परीक्षा	२३५-२५६
कथानक का सगठन	२३५
पाश्चात्य	२३९
विशाख	२४५
ध्रुवस्वामिनी	२४५
जनमेजय का नागयज्ञ	२४७
अजातशत्रु	२४८
स्कन्दगुच्छ	२५०
वस्त्रगुच्छ	२५३

## दशम अध्याय

चरित्र-शिल्प	२५७-२७२
चरित्र शिल्प के अन्तर्गत विवेच्य वस्तु का स्वरूप	२५७

## एकादश अध्याय

शिल्प की दृष्टि से सवाद, गीत और भाषा-योजना	२७३-२९८
शिल्प की दृष्टि से सवाद-योजना	२७३
शिल्प की दृष्टि से गीत-योजना	२७९
प्रसाद की नाट्य-भाषा	२८७

## पश्चिमी नाट्य-विकास में स्वच्छन्दतावादी नाटक का विशेष स्वरूप

पाश्चात्य नाट्य-परम्परा का उद्भव धीरे विकास सर्व प्रथम यूनान से आरम्भ होता है, जिसका सम्बन्ध वहाँ के राष्ट्रीय जीवन की भावनाओं और महत्वाकांक्षाओं से है। वसन्त के आगमन पर जब प्रकृति में नवजीवन का संचार होता था, ऐसे ही अवसर पर यूनान निवासी उत्साह पूर्वक तन्मयता के साथ इस दैवी शक्ति के प्रतीक 'डायोनिसस' को सन्तुष्ट करने के लिए समूह गायन, नृत्य तथा मोड़ा अनुकरण करते थे। 'एस्चिलस और उनके उत्तराधिकारियों ने दुखान्त नाटक 'ट्रिगैरेम्ब' से जो एक समूह गायन था, उत्पन्न हुए।<sup>1</sup> सर्व प्रथम एक प्रमुख गायक उस समूह के समीप आकर देवता की प्रशंसा के गीत गाता तथा नृत्य द्वारा अपनी श्रद्धाजलि समर्पित करता था। 'पहले यह उत्सव प्रमुखतः वर्णन-प्रधान होता था जिससे देवता से सम्बद्ध कोई परम्परागत कथा कही जाती थी।'<sup>2</sup> उत्सव समारोह का Chorus (समूह गायन) ही परिवर्तित और विकसित होकर नाटक का रूप धारण करता है। "ईसा से छठी शताब्दी पूर्व समूह गायन के प्रमुख को छोड़कर एक अन्य पात्र के नमावेश द्वारा उसमें निश्चयात्मक स्थिति लाने का श्रेय थेस्पिस को है।"<sup>3</sup>

1. Allardycé Nicoll World Drama, Page 26

2 Ibid, page 26

3 Then came the truly decisive step, traditionally attributed to Thespis (Sixth Century B C) when an actor (as distinct from Choral leader) was introduced World Drama By Nicoll, page 26

इस प्रकार किंचित परिवर्तित रूप को सुव्यवस्थित करने के लिये यूनानी नाट्य साहित्य को एस्चिलस सोफोक्लीज तथा इरोपीडीज के सशक्त व्यक्तित्व प्राप्त होते हैं। एस्चिलस ने एक और पात्र का समावेश किया। उसके नाटक 'The suppliants' को देखकर यह निष्कर्ष निकलता है कि उसने दूसरे पात्र का कुछ भी उपयोग नहीं किया है। ऐसे नाटक में कार्य की सम्भावना कम ही रहती है।<sup>1</sup> अरस्तु के काव्य शास्त्र के अनुसार महाकाव्य की अपेक्षा दुःखा त नाटको का प्रभाव अधिक तीव्र होता है क्योंकि महाकाव्य में कथा का विस्तार होता है और दुःखा त नाटकों में कथानक अधिक सघनित होकर प्रभाव को तीव्रता लाने में समर्थ होता है।<sup>2</sup> इससे यह भी स्पष्ट है कि उसने नाट्य में काव्यात्मक तत्व का होना अनिवार्य माना है। रिचमंड लैटीमोरे (Richmond Lattimore) ने इसे समीक्षात्मक दुःखा त (Lyric Tragedy) स्वीकार किया है। मैं समझता हूँ कि सभी आलोचक एस्चिलस के नाटका में महाकाव्यत्व को स्वीकार करेंगे।<sup>3</sup>

सोफोक्लीज (४९५-४०६ बी० सी०) में एस्चिलस की अपेक्षा अधिक सरसता तथा कलात्मकता थी पर उसमें वह (Rugged grandeur) नीरस गरिमा और गाम्भीर्य नहीं था। वह नाटक को पहले की अपेक्षा मानव जीवन तथा उसकी इच्छा-शक्ति के अधिक समीप लाना चाहता था। यह उसकी प्रतिभा की स्वाभाविक प्रवृत्ति थी। एस्चिलस के नाटकों में बाहरी शक्ति मानव जीवन का संचालन करती थी पर सोफोक्लीज ने मानव शक्ति से उस बाह्य शक्ति का सम्बन्ध स्थापित किया वह मानव की इच्छा प्रवृत्ति और भावना का अंग बनकर आयी।<sup>4</sup> साफोक्लीज ने अपने नाटक का विषय कभी पौराणिक नहीं रखा तथा उसके किसी नाटक का पात्र ईश्वर नहीं है।<sup>5</sup> उसने अपने नाटक का विषय ससार की रंगभूमि में चुना। जिस प्रकार मनुष्य दैनिक जीवन में प्रताड़ित होता है उसका उसी रूप में चित्रण किया है। एस्चिलस के समान उसमें धार्मिक दृष्टिकोण तथा दैवी शक्ति का प्राधान्य न रहकर मानवीय जीवन की प्रमुखता है। अरस्तु के अनुसार एडिपस (Oedipus) में कथानक पूर्ण तथा बहुत ही सुगठित है। शिल्प की दृष्टि से भी इसने यूनानी दुःखा त नाटकों को विकसित किया तथा उन्हें कलात्मकता प्रदान की।<sup>6</sup> उसने एक और तृतीय पात्र का समावेश किया तथा

1 The spirit of tragedy By Herbert J Mullu page 64

2 The Spirit of Tragedy page 67

3 Nicoll The Theory of Drama page 11

4 Vaughan Types of Tragic Drama page 41

5 Ibid page 42

6 Eleanor F Jomdaim The Drama in Europe in Theory and in Practice page 5

कोरस की संख्या १२ बारह से पन्द्रह किया और दृश्यो के प्रभावपूर्ण प्रदर्शन-की व्यवस्था की ।' एस्चिलस ने भी पृष्ठभूमि का उपयोग किया था, परन्तु दृश्यो का प्रभावोत्पादक प्रदर्शन सोफोक्लीज ने ही पहले पहल किया । पात्रों की संख्या पहले दो थी, इसने उसे तीन करके संवादो में विविधता तथा मनोरञ्जकता का योग किया ।

कथानक में सोफोक्लीज ने पूर्व नाटककारों की अपेक्षा नवीनता का समावेश किया । 'एस्चिलस के कुछ नाटको में कथानक बहुत कम अथवा नहीं के बराबर है, इसके विपरीत सोफोक्लीज ने सश्लिष्ट कथानक ( Complexity ) को स्थान दिया' ।' एस्चिलस को अपने पूर्ववर्ती नाटककारो की भाँति कवि, निर्देशक तथा सबकी व्यवस्था करनी पड़ती थी । सोफोक्लीज के समय कार्यों का विभाजन हो चुका था, कवि, अभिनेता तथा गायक सब अपने कार्यों के प्रति उत्तरदायी थे । 'अब तक नाटक तीन खण्डो में प्रदर्शित होते थे, प्रत्येक भाग एक दूसरे पर आश्रित रहता था । इसने इस प्रणाली के स्थान पर विभिन्न, किन्तु अपने में पूर्ण नाटको को स्थान दिया, जिनके आदि, मध्य और अन्त सब भिन्न-भिन्न और स्वतन्त्र होते थे ।'

यूनानी नाटकों के विकास क्रम में यूरोपिडिज (४८०-४०९ बी० सी०) ने क्रान्तिकारी योग दिया । इनका विश्वास था कि कला का सतत् विकास होता है, उसमें कालक्रम से परिवर्तन आते हैं । 'परिस्थितियों के अनुकूल अन्य वस्तुओं के समान कला में भी परिवर्तन आवश्यक है ।' उनका विचार था कि यदि यूनानी दुष्कान्त नाटको की जीवन-शक्ति को जीवित रखना है तथा उसकी जीवित-मृत्यु से रक्षा करनी है तो नाटको के रूप-विधान तथा उसकी आत्मा में परिवर्तन एक आवश्यकता है क्योंकि प्राचीन कृतियों को जीवित रखने की चेष्टा करने पर भी एक दिन उनकी मृत्यु अवश्यम्भावी है ।

'यह सर्वसम्मत धारणा है कि यूरोपिडिज आधुनिकतम कवि थे । वास्तविक जीवन से सम्बद्ध तथा धर्म-निरपेक्ष नाटकों में परम्परामत विषयों को उन्होंने जन-साधारण की दैनिक-भाषा में प्रस्तुत किया ।'

आस्तिक होते हुए भी उन्होंने 'अपोलो' जैसे देवों की आलोचना की जिनसे तत्कालीन राजनीति के विकृत होने की सम्भावना थी । यूरोपीडिज कवि थे । उनकी नाट्य-कृतियों में स्थायी आकर्षण है जहाँ मानव की समस्याओं को इस

1. Vaughan : The Types of Tragic Drama; page 50
2. Nicoll : World Drama; page 52
3. Vaughan : Types of Tragic Drama; page 61
4. Herbert J. Muller : The Spirit of Tragedy; page 103



विशिष्टता से चित्रित किया गया है कि वे, रंग मंच पर प्रभावोत्पादक ढंग से प्रस्तुत की जा सकें। 'शास्त्रीय नियमों के नियन्त्रण से वे असन्तुष्ट थे, जो एस्चिलस और सोफोक्लीज की परम्परा से उन्हें प्राप्त थे। दृढ़तापूर्वक उन नियमों की सीमा को विस्तृत करने के लिए वे यथाशक्ति प्रयत्नशील थे।" वे पहले कलाकार थे जिसने दास प्रथा का विरोध किया। सामाजिक, राजनैतिक तथा नीति सम्बन्धी प्रश्नों पर एक मौलिक कलाकार की भाँति उन्होंने विचार किया। जातीय रुढ़ियों और अन्धवासियों की उपेक्षा की तथा पौराणिक गाथाओं का वैज्ञानिक ढंग से विश्लेषण किया। यूनान के सभी नाटककारों में यूरोपीडिज का स्थान सर्वप्रथम है।

यूरोपीडिज की मृत्यु के बाद ग्रीक ट्रेजिडी का इतिहास प्रायः पाँच सौ वर्षों तक अन्धकारमय रहा। 'रोम' के (Seneca) ने इस परम्परा को पुनर्जीवन प्रदान किया। पश्चिम यूरोपीडिज द्वारा निर्दिष्ट मार्ग का ही इसने भी अनुसरण किया। 'यूरोपीडिज की भाँति, वस्तु इससे भी अधिक परिष्कृत रूप में सेनेका की दृष्टि भाषात्मक स्थितियों तथा हृदयग्राही अवलोकन पर ( Picturesque adornment ) अधिक केन्द्रित रहती थी।"

यूरोपीडिज और सेनेका—दोनों ने स्वच्छन्दतावादी तत्त्व उपलब्ध होते हैं तथा इन दोनों में ही, एलिजाबेथ काल के रोमैन्टिक तथा नवकलास कीय नाटककारों को, किसी न किसी रूप में प्रभावित किया है। अपने नाटकों में सेनेका से प्रेरणा प्राप्त कर इस युग के नाटककारों ने भूत-प्रेत का प्रयोग दुष्ट पात्रों से प्रतिरोध लेने के लिए किया है। 'सेनेका के नाटकों से यह प्रमाणित होता है कि उसने न तो प्राचीन रोमनों के लिए और न आधुनिक युग के ही अभिनय योग्य नाटक लिखे। वह ग्रीक और मध्य युग के बीच सम्बन्ध स्थापित करने के लिए कड़ी का काम करता है, तथा अपने नाटकों में उसने ऐसे तत्वों का सन्निवेश किया है, जिनका प्रयोग शेक्सपियर ने भिन्न भिन्न परिस्थितियों में अपने साँचे में ढालकर किया है।"

अरस्तू के बाद काव्य शास्त्र के निर्माण में दूसरा प्रमुख व्यक्तित्व 'होरेस' का है, जिन्होंने ईसा पूर्व ६५ में आसं पोयटिका की रचना की। 'इनकी शैली अरस्तू से भिन्न है तथा वक्तव्य सैद्धान्तिक है, जिसमें कहीं कहीं वस्तु-योजना पर ध्यान नहीं दिया गया है। किस प्रकार की छन्द योजना नाटकों में होनी चाहिए, इसका भी निरूपण किया गया है। नाटक में पाँच अंक ही होने चाहिए तथा मंच पर उसी दृश्य का प्रदर्शन होना चाहिए जिसकी आवश्यकता है। इन्होंने अरस्तू के

1. Vanghan Types of Tragic Drama, page 63

2. Ibid, page 88

3. Eleanor F. Jourdain The Drama in Europe in Theory and Practice, page 22.

सिद्धांतों को ही दूसरे शब्दों में प्रतिपादित किया है ।<sup>1</sup> 'रोम में नाटकों का विकास सम्भवतः नियमों की कठोरता के कारण ही यूनान के समान न हो सका ।'<sup>2</sup> 'सैनेका के केवल दस दुस्त्रान्त तथा प्लाटस (Plautus) और टेरेन्स (Terence) के कुछ सुस्त्रान्त नाटक उपलब्ध होते हैं ।

नाटक के इन दोनों प्रकारों में ट्रेजेडी को ही सच्ची कोटि की रचना स्वीकार किया गया है । 'दोनों में स्पष्ट अन्तर यह है कि एक का सम्बन्ध थ्रैट पात्रों से है और दूसरे में निम्न थणी के पात्रों का चित्रण होता है ।' दाते के अनुसार सुस्त्रान्त विषय परिस्थितियों में आरम्भ होकर सुख और आनन्द में समाप्त होता है जैसा कि टेरेन्स के नाटकों में विदित होना है ।<sup>3</sup> अरस्तू के अनुसार ट्रेजेडी एक ऐसे काव्य की, जो गम्भीर स्वतः पूर्ण और विशिष्ट महत्त्व का हो ऐसी कलात्मक अलंकरणों से युक्त भाषा में अनुकृति है, जो नाटक के विभिन्न अंशों में लय, साम-जश्य और गीत के माध्यम से क्रियाशीलता के द्वारा, आस्थान के द्वारा नहीं प्रस्तुत हो तथा जिसमें भय और करुणा के द्वारा भावों का विवेचन हो ।'<sup>4</sup> कामेडी के विषय में अरिस्टाटल की धारणा थी कि यह साहित्यिक निर्माण की निम्न कोटि है (As a lower species of literary criticism) । यूनान में इस कोटि के नाटकों का विकास नहीं हुआ था, इसलिए उन्होंने अपने काव्य शास्त्र में इस पर विस्तार के साथ विचार भी नहीं किया ।

मध्य युग में प्रायः एक सहस्रन वर्षों की लम्बी अवधि में नाट्य-साहित्य के विकास की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण नहीं है ।

'परिवर्तन के चिह्न पंद्रहवीं शताब्दी में दिखाई देने लगे किन्तु उसका

1 Nicoll The Theory of Drama, page 14

2 Ibid, page 14

3 Ibid, page 15

4 Ibid, page 10

5 Tragedy then, is an imitation of an action that is serious, complete and of certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in several parts of the play, in the form of action, not of narrative through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions By 'Language embellished' I mean language into which rhythm, harmony, and song enter By 'the several kinds in several parts' I mean that some parts are rendered through medium of Verse alone others again with the aid of song The Poetics of Aristotle Butcher's<sup>5</sup> Translation, page 23

प्रभाव सोलहवीं शती तथा सत्रहवीं शती के मध्य तक इटली फ्रांस तथा इंग्लैंड प्रभृति देशों में स्पष्ट रूप से प्रगट हुआ । <sup>१</sup> डाइडन ने अपने निबंध में नवक्लास कीय नियमों पर बहुत गम्भीरतापूर्वक पाण्डित्यपूर्ण विवेचन किया है । उनके निबंध का सबसे रोचक अंश वह है जिसमें फ्रांसीसी और अंग्रेजी नाटकों की तुलना द्वारा यह सिद्ध किया गया है कि कठोर नियमों के बंधन से नाटकों का समुचित विकास नहीं होता । <sup>२</sup> इसी प्रकरण में डा० जानसन का नाम भी उल्लेखनीय है जिन्होंने शास्त्रीय नियमों पर आस्था रखते हुए भी शेक्सपियर के नाटकों का सम्पादन तथा उदारतापूर्वक उनका विवेचन किया है । जानसन की नवक्लासकीय प्रवृत्ति का ज्ञान हमें उनके दो नाटकों सेजानस (Sejanus) और कटिलाइन (Catiline) से होता है ।

जानसन के पथ प्रदर्शन पर दूसरे नाटककारों और आलोचकों ने नाटक तथा आलोचनाय लिखी । सत्रहवीं शताब्दी में फ्रांस में (Moliere) मालियर (Racine) रैसिन तथा कारनेली प्रभृति साहित्यकारों ने नवक्लासकीय विचार भूखला को दृढ़ किया इंग्लैंड में राइमर (Rymer) (सन १६४१-७१) ने इन विचारों का दृढ़ता से समर्थन किया किंतु डाइडन ने इन नवक्लासकीय विचारों पर अपना स्वतंत्र विवेचन प्रस्तुत किया । राइमर पर अपने विचार व्यक्त करते हुए उसने लिखा है— यह कहना कि अरिस्टाटल ने ऐसा कहा है पर्याप्त नहीं है क्योंकि अरिस्टाटल के विषय में सोफोक्लीज और यूरोपीडिज की कृतियों पर आधारित हैं और यदि वे हम लोगों को देखे होते तो शायद वे अपना मत परिवर्तित कर देते । <sup>३</sup>

अठारहवीं शताब्दी के आरम्भ में भी फ्रांसीसी दुर्भात नाटकों के अनुकरण पर एडिसन ने कटो की रचना की जिसे अपने समय में अधिक सफलता मिली । इस प्रकार अठारहवीं शताब्दी तक प्राचीन शास्त्रीय परम्परा किसी न किसी रूप में विभिन्न देशों में तथा भिन्न परिस्थितियों में विकसित होती रही । साथ ही नवीन भावों और विचारों का भी प्रमुखतः शेक्सपियर के नाटक के प्रदर्शन तथा उनकी ओर जन-साधारण की प्रवृत्ति तथा इच्छा में वृद्धि के कारण व्यापक रूप से प्रचार होने लगा था ।

प्राचीन शास्त्रीय नाटककारों का ध्यान प्रमुखतः नाटक के बाह्य रूप तथा रचना सघटन पर केन्द्रित रहता था । नियमों के कठोर बंधन के कारण शास्त्रीय

१ सठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रंथ यूरोपीय नाट्य शास्त्र का विकास

—डा० द्विवेदी पृष्ठ १२०

२ वही । पृष्ठ १३१

३ Nicoll The Theory of Drama page 19

नाटको में मानव के भाव तथा संवेगों के प्रसार तथा उन्मुक्त स्फुरण के लिए पूरा अवसर नहीं मिलता था, जो मौलिक साहित्य निर्माण के लिए बहुत ही आवश्यक तत्व है। इस रुढ़िबद्धता की प्रतिक्रिया यूनानी नाट्य-साहित्य में प्रारम्भ से ही किसी न किसी रूप में उपलब्ध होती है।

प्रकृति के अनुसार कोई भी कार्य या विचार अपन में महत्वपूर्ण होते हुये भी दूसरे तत्वों से सर्वदा निरपेक्ष नहीं रह सकता। उसका दूसरे कार्यों या विचारों से सम्बन्ध रहना, चाहे यह सम्बन्ध किसी भी प्रकार का हो, अनिवार्य है। प्राचीन यूनानी नाटको में ( Classical ) शास्त्रीय रुढ़िबद्धता की प्रतिक्रिया यूरोपीयता से ही प्रारम्भ होती है। केवल कथा वस्तु पर ध्यान केन्द्रित करने की अपेक्षा विभिन्न चरित्रों के समावेश की ओर भी उसने ध्यान दिया। 'प्राचीन वातावरण का उन्मूलन कर नाट्य साहित्य को, मानव जीवन की यथार्थताओं, संवेगों, (अपने युग के यथार्थ जीवन के समीप नहीं) विविध घटनाओं को तथा सम्वादों, वर्णन, काव्यात्मक प्रभाव, लय, सज सज्जा तथा दृश्यों को जीवन के समीप लाना उसका उद्देश्य था।' <sup>1</sup> इससे मेरा तत्पर्य यह है कि शास्त्रीय नाटकों की नीरस नियम बद्धता के विपरीत विद्रोह का स्वर उठना ईसा पूर्व ५ वीं शताब्दी में ही प्रारम्भ हो गया था। यूरोपिडिज में स्वच्छन्दतावादी तत्व पूर्ण रूप में विद्यमान थे —

“Eunipides was, in truth, a romantic to the very core”

कोई भी नवीन विचारधारा और जीवन दर्शन का प्रादुर्भाव सहसा किसी साहित्य में नहीं होता। उसके बीज इधर उधर बिखरे पड़े रहते हैं। अनुकूल परिस्थिति पाकर उनका विकास होता है तथा युग विशेष उस विशिष्ट विचारधारा के नाम से अभिहित होता है। स्वच्छन्दतावादी जीवन दर्शन के तत्व पश्चात्य नाट्य साहित्य में इधर उधर पर्याप्त मात्रा में बिखरे पड़े हैं। 'सर्व प्रथम शास्त्रीयता के विरोधी यूरोपिडिज में ये उपकरण मिलते हैं उसके बाद निश्चयात्मक रूप में प्लेटो के सम्वादों में भी इस प्रकार के बीज उपलब्ध होते हैं।' <sup>2</sup> ये विशेषताएँ होमर के महाकाव्य 'आडिसी' में शीघ्र और पराक्रम पूर्ण यात्राओं में उपलब्ध होती हैं। इस विचार धारा का सम्बन्ध यूरोप के मध्यकाल के जन जीवन से है जब जन साधारण की भावना में जागरूकता आ चुकी थी। नव जागरण काल यद्यपि शास्त्रीय परम्परा के उत्थान के लिए हुआ फिर भी यह साहित्य में स्वच्छन्दतावाद के विकास में सहायक सिद्ध हुआ सोलहवीं और सत्रहवीं शताब्दी के पूर्वार्ध में नाट्य साहित्य में स्वच्छन्दतावाद का चरम उत्कर्ष देखा जाता है। यह महारानी

1. Vaughan Types of Tragic Drama, page 64

2. Grierson The Background of English literature, page 272

एलिजाबेथ का शासन काल है जब अंग्रेज जाति में आत्म-विश्वास और देश-प्रेम की भावना ज गूढ़ होती है। इस काल में यूरोप में उन्मुक्त चिन्तन तथा अध्ययन के क्षेत्र में प्रगति होती है। यूरोप में पेस्टोरल काव्य का विकास भी प्रायः इसी समय होता है। स्वच्छन्दतावाद का श्रेष्ठतम रूप शेक्सपियर के नाटकों में उपलब्ध होता है। काव्य में इसका व्यापक आन्दोलन उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में यूरोप के इंग्लैंड, फ्रांस और जर्मनी आदि देशों में हुआ।

प्राचीन शास्त्रीय नाटकों के, जिनका सम्बन्ध ग्रीक और रोम के धार्मिक आस्था और विश्वासों से है, ई० पूर्वं ५ वीं शताब्दी से पाचवीं शताब्दी तक, विकास की परम्परा चलती रही। इसके पश्चात् मध्यकाल का आरम्भ होता है—इसके प्रथम पाच सौ वर्षों में साहित्य के क्षेत्र में कोई उल्लेखनीय प्रगति नहीं हुई। दसवीं शताब्दी के करीब पार्श्वस्थ साहित्य में पुनः नाटकों का उद्भव हुआ तथा देशीय जीवन और प्रथाओं को अभिव्यक्त करने के लिए शास्त्रीय नियमों के बन्धन से मुक्त नाटक लिखे जाते थे। इस देशी परम्परा का क्रमशः विकास हुआ। इसमें मिस्ट्री और मिरेकिल लिखे गये, जिनका आगे चलकर मोरेलिटी नाटकों में परिवर्तन हुआ।

नव जागरण काल का आरम्भ पन्द्रहवीं शताब्दी में हुआ—इसका प्रमुख केन्द्र इटली था। हस्तलिखित लिपियों की खोज हुई तथा उनका सम्पादन तथा विवेचन हुआ। मध्ययुग में साहित्यिक विषयों का क्षेत्र धर्म और दर्शन तक ही सीमित था। नव जागरण के बाद ज्ञान और अध्ययन की सीमा का क्षेत्र व्यापक हो जाता है। 'ग्रीस और रोम के साहित्य का अध्ययन होने लगा तथा प्राचीन कला में लोगों की अभिरुचि बढ़ी। सौन्दर्य भावना की तीव्रता के साथ ही साथ नवीन साहित्य और कला का निर्माण हुआ। नव जागरण का आन्दोलन यूरोपीय इतिहास में विशेष महत्व रखता है—क्योंकि आगे आने वाली जातियों का उस इसमें मिलता है<sup>१</sup>।'

यह आन्दोलन इंग्लैंड में इटली के बाद ही पहुँचता है। मन् १५५० ई० तक यहाँ देशी नाटक खेले जाते थे—मिरेकिल अभी भी कहीं-कहीं अभिनीत होते थे यद्यपि उनका प्रचार कम हो गया था। मोरेलिटी नाटकों में यथार्थ का मिश्रण होने लगा था यद्यपि आज भी उनका प्रमुख उद्देश्य नैतिक तथा धार्मिक शिक्षण का प्रचार ही था। देशीय तथा क्लासिकल दोनों के समुक्त प्रभाव से नाट्य-साहित्य का निर्माण हो रहा था। 'यह सत्य है कि सेनेका का प्रभाव व्यापक रूप से शेक्सपियर के पूर्व स्वच्छन्दतावादी नाटकों पर तथा उस पर भी वैसे ही पड़ा है

जिस प्रकार शास्त्रीय नाटको पर 1<sup>2</sup> सेनेका का प्रभाव गारबुडक (Garbodic) पर भी परिलक्षित होता है जिसमें अतुक्कान्त छन्द (Blank verse) का प्रयोग अपरिष्कृत रूप में हुआ है। अतुक्कान्त छन्द का पूर्ण विवक्षित रूप शेक्सपियर के नाट्य-साहित्य में उपलब्ध होता है। यद्यपि 'गारबुडक' का ऐतिहासिक महत्व ही अधिक है क्योंकि प्रारम्भिक प्रयोग होने के कारण सम्वादों में प्रयुक्त अतुक्कान्त छन्द (Blank verse) नीरस, लयरहित तथा प्रेरणा विहीन है।<sup>13</sup>

स्वच्छन्दतावादी जीवन-दर्शन की विकास शृंखला में शेक्सपियर के पूर्व महत्वपूर्ण व्यक्तित्व मालों का है। इनके चार प्रमुख नाटक हैं। टैम्बूरलेन दी ग्रेट (Tembur Lain the Great), दी ट्रैजिकल हिस्ट्री आफ डाक्टर फास्टस (The Tragical History of Dr. Fastus), दी ज्यू आफ माल्टा (The Jew of Malta), और एडवर्ड सेकंड किंग आफ इंग्लैंड Edward the Secord King of England सर्व सम्मति से उच्च कोटि की कला-कृतियाँ स्योक्त हैं। इनमें किंग आफ इंग्लैंड को छोड़कर शेष तीनों में परम्परागत शास्त्रीय नियमों से भिन्न समान तत्वों का समावेश हुआ है।<sup>14</sup>

मालों ने अपने दुस्मान नाटको में, शास्त्रीय नियमों से भिन्न शैली का प्रयोग किया है। 'मध्यकाल में दुस्मान नाटको का सम्बन्ध एक मात्र राजाओं से रहता था, किन्तु मालों ने एक नायक व्यक्ति (Individual) के रूप में उसे स्वीकार किया। टैम्बूरलेन यद्यपि राजा है, पर नाटक के अन्त में वह एक किसान कुल में उत्पन्न व्यक्ति है। दी ज्यू भूमध्य सागर क्षेत्र का एक साहूकार माय है और डा० फास्टस जर्मनी के एक साधारण डाक्टर और रमायनी हैं। मध्यकालीन राजकीय दुस्मान नाटको के स्थान पर नव जागरण कालीन इन नाटको में वैयक्तिक योग्यता को प्रतिष्ठित किया गया है। इनके कथानक का अन्त वैभव और समृद्धि के के स्थान पर दुःख और क्लेश में होता है। सभी नायकों की मृत्यु होती है, पर नायकों का विरोधी शक्तियों से युद्ध करते हुए पराजित होना ही नाटक का केन्द्रीय आकर्षण है। इन नाटकों में मध्यकालीन प्रवृत्ति की तरह नैतिक उद्देश्य आकर्षण का केन्द्र न रहकर नायक प्रमुख स्थान पाता है। नायक की वैयक्तिक विशेषताएँ तथा उसकी महत्ता के भाव दर्शकों को आनन्द प्रदान करते हैं।<sup>15</sup> इसने मानव की अजेय इच्छा शक्ति को बहुत महत्वपूर्ण स्थान प्रदान किया, जिसे केवल मृत्यु ही पराजित कर सकती है। इन प्रवृत्तियों का पूर्ण उत्कर्ष शेक्सपियर के नाटको में प्राप्त होता है।

1 Vaghan : Types of Tragic Drama, Page 141

2 Theory of Drama-Nicoll Page 13.

3 Nicoll - British Drama, Page 78.

4 Nicoll : British Drama, Page 80,

सबाधो में अनुकान्त छंद का प्रयोग यद्यपि 'गारबोडक' (Gorboduck) से ही प्रारम्भ हो गया था पर उसने काव्यात्मकता और सरसता लाने का श्रेय मालों को ही प्राप्त है। 'यह सब स्वीकृत सम्य है कि मालों प्रथम प्रतिभा सम्पन्न कवि हैं जिसने एलिजाबेथ कालीन थियेटर के लिए कवितायें लिखी।'<sup>1</sup>

मालों के उपरान्त नाट्य-साहित्य के मूर्धन्य कलाकार शेक्सपियर ने अपनी अमर-कृतियों से अग्रजी साहित्य को समृद्ध किया। सभी आलोचक इस बात से सहमत हैं कि 'लव्स लेबर लॉस्ट' (Loves Labour's Lost) से उनका रचना-कार्य प्रारम्भ होता है और इसके प्रकाशन काल सन् १६०० तक ये प्रायः अपने आधे नाटक लिख लेते हैं। इनमें कुछ जैसे रिचार्ड सेकण्ड, और रिचार्ड थर्ड ऐतिहासिक दुस्मान्त तथा हेनरी फोर्थ दुस्मान्त हैं।

प्रारम्भ काल की कृतियों में 'रोमियो और जुलियट' ही केवल प्रगीत-संयुक्त दुस्मान्त रचना है। 'टेमिंग आफ दी थू' उपहास युक्त सुस्मान्त तथा 'दी मियरी माइंड आफ विन्डर' यथायंवादी सुस्मान्त नाटक हैं। 'दी जेन्टिलमैन आफ बेरोना' 'ए मिडसमर नाइट्स ड्रीम', 'ऐज यू लाइक इट' 'ट्वेल्थ नाइट' 'मच एट्ट अवाउट नॉथिंग' और 'मर्चेंट आफ वेनिस' सभी सुस्मान्त रचनायें इसी काल की हैं।

इस काल तक शेक्सपियर के नाटकों में श्रौतता या गई थी तथा उन्होंने विभिन्न प्रभावों को आत्मसात् कर अपने सान्ने में ढाल दिया था। सन् १६०१ से १६०८ तक का समय दुस्मान्त रचनाओं के लिए प्रसिद्ध है। जुलियस सीजर, एन्टोनी एण्ड क्लीयोपाट्रा तथा कोरिओ लेनस, रोमन इतिहास पर आधारित हैं तथा 'टाइमन आफ एथेस' का कथानक यूनानी इतिहास से लिया गया है। हैमलेट, विंगलियर मैक्बेथ और ओमेली में शेक्सपियर की प्रतिभा का सर्वोत्कृष्ट रूप उपलब्ध है तथा सत्तार में सबसे सफल दुस्मान्त नाटकों में उनकी गणना होती है। आल्सेवेल दैट एण्डस वेल्ड मेजर फार मेजर तथा ट्रायल्स एण्ड जेसिडा में यद्यपि कथावस्तु का अन्त सुखद होता है तथापि उन नाटकों में दुःखद अंत मिले हुए हैं। सन् १६०८ के बाद शेक्सपियर ने चार नाटक लिखे—पेरिक्लिस, सिम्बेलिन, ए बिटर्स टेल, और दी टेम्पेस्ट। इन अन्तिम नाटकों में दुःखद और सुखद घटनाओं का ऐसा सम्मिश्रण हुआ है तथा उनका बातावरण ऐसा अनोखा है कि न तो हम उन्हें दुस्मान्त और न सुस्मान्त नाटक कह सकते हैं। इसलिए उन्हें रोमांस तथा शेक्सपियर के अन्तिम नाटकों की संज्ञा दी जाती है।<sup>1</sup>

इस महान् कलाकार के परम्परा से प्राप्त नाट्य-साहित्य के वस्तु तथा शिल्प में अपनी जन्म-जात प्रतिभा के बल से अनेक परिवर्तन किए। उन्होंने दुस्मान्त,

सुखान्त और मिश्रित तीन प्रकार के नाटक लिखे। सुखान्त नाटकों की कथा-वस्तु राजवंश तथा अभिजात्य वर्ग से ली गई है। सुखान्त रचना में इस नियम की उपेक्षा की गयी है। सुखान्त नाटकों के प्रमुख पात्र का सम्बन्ध राज-परिवार तथा उच्च वर्ग से रखने का अभिप्राय प्रभावोत्पादन में तीव्रता लाना था। सुखान्त नाटकों में पृष्ठभूमि का ध्यान बड़ी कुशलता से किया गया है।

सबसे बड़े ही आकर्षक दृश्यों से युक्त समृद्ध परिवेश से कथानक का आरम्भ होता है। 'नवयुवक और नवयुवतियों ने प्रणय-सम्बन्ध में पहल तो कठिन-ई उत्पन्न होती है फिर सुलझ जाती है और अन्त में प्रेमियों का विवाह जाता है। यद्यपि कथानक यथार्थ जीवन से बिल्कुल विलग नहीं है तब भी वह कवित्व और कल्पना के माध्यम से प्रेषित हुआ है।' अलार्डइस निकल भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं। उनका अभिमत है कि शेक्सपियर के स्वच्छन्दतावादी जगत का प्रमुख गुण यथार्थ और कल्पना का समिधन है। (This is the cardinal characteristic of Shakespear's romantic Word—The Union of realism and fantasy)\*

सभी सुखान्त नाटकों में भय, विपाद, सकट की छाया मडराती दिखलाई पड़ती है—इस यथार्थता का चित्रण नाटककार ने काव्यात्मक उपकरणों द्वारा प्रस्तुत किया है। अन्वितिवाद के उपेक्षा के कारण अर्थात् कार्य, स्थान और समय के बन्धन की शिथिलता के कारण कवि को पात्रों की मानसिक स्थितियों के विभिन्न स्तरों का उद्घाटन करने के लिए पूरा अवसर मिला है। इससे नाटककार को चरित्र-चित्रण में पूरी सफलता मिली है। 'प्राचीन नाटकों में कथा वस्तु ही प्रमुख थी, अब उसे गीण स्थान मिला। चरित्र-चित्रण की शास्त्रीयनाटकों में गीण स्थान प्राप्त था उसे आज प्राथमिकता प्राप्त हुई है। शेक्सपियर ने चरित्र-चित्रण को साध्य तथा कथा वस्तु को साधन के रूप में स्वीकार किया है।'

स्वच्छन्दतावादी नाटकों के कथानक में भी व्यापकता तथा विस्तार आया। कथा-वस्तु में प्रासंगिक कथानक को स्थान प्राप्त हुआ तथा पात्रों की सख्या में वृद्धि हुई पात्रों में विशेषकर नायक के विरोधी तत्वों को उत्कर्ष की इस स्थिति तक पहुँचा देना—जिससे सारा वातावरण पूरी तरह प्रभावित हो जाय, कथानक को मृच्छला टूटती हुई प्रतीत हो, पर पुनः उसमें सामञ्जस्य स्थापित कर उस कथा-प्रवाह को गति प्रदान करके, नायक के चरित्र के किसी विशिष्ट गुण या धर्म को प्रकट करने पर नाटककार का ध्यान केन्द्रित रहता था। 'अन्विति की रुढ़ि को

1. डा० रामअवध द्विवेदी : 'अंग्रेजी भाषा और साहित्य', पृष्ठ ८०

2. World Drama; page 123

3. Vanghan : Types of Tragic Drama; page 147



छिन्न भिन्न तथा कथानक को शिथिल करने पर ही चरित्र चित्रण में विस्तार सम्भव था ।<sup>1</sup> The rigid mould had to be broken up the structure of the plot had to be loosened Then and then only was it possible to obtain a free scope for the portrayal of character यही कारण है कि स्वच्छ दत्तावादी नाटकों में जीवन की विविध अवस्थाओं का चित्रण भागिकता के साथ हुआ है ।

शेक्सपियर की भाषा गली काव्यात्मक है तथा इसका क्रमिक विकास हुआ है और प्रगीत के संयोग से उसके सौंदर्य में वृद्धि हुई है । पहले तो काव्य-सौंदर्य को वह अधिक महत्व देते थे अतः प्रथम तथा द्वितीय अवस्था की रचनाओं में काव्य सौंदर्य तथा कल्पना विलास का समतुल्य देखने को मिलता है । दूसरी अवस्था की संतुलित गली में विचारों और भाषा का सुंदर संयोजन सामंजस्य हुआ । तीसरी अवस्था में शैली कुछ अनगढ़ हो जाती है क्योंकि अब शेक्सपियर का संस्कार मूल्यवान् विचारों में था ।<sup>2</sup> स्वच्छ दत्तावादी नाटकों के विकास के लिए यह स्वर्ण काल है ।

सत्तरहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में शास्त्रीय परम्परा का पुनः उत्थान होता है । फ्रांस में कार्नोले तथा ऐसीन ने इसे विकसित तथा समृद्ध किया । अठारहवीं शती में इंग्लैंड में पोप ने जो अपने समय के क्यातिलब्ध साहित्यकार थे शास्त्रीय परम्परा को स्वीकार किया । उन्होंने ब्राइडन द्वारा प्रदर्शित मार्ग का अनुकरण किया ।

काव्य के अन्त में स्वच्छ-दत्तावादी जीवन दर्शन का चरम उत्कर्ष उभोसवीं शती में होता है । अठारहवीं शती के अंत में बडसवथ और कालरिज के सहयोग में लिрикल बैलेडस का प्रकाशन हुआ तथा यही से स्वच्छ दत्तावाद के पुनरुत्थान का युग आरम्भ होता है । वायरन शैली और कीटस ने भावना और कल्पना के उन्मुक्त प्रयोग द्वारा काव्य नाटक लिखे । अठारहवीं शताब्दी में भावनारमक पक्ष क्षीण हो गया था । इस समय की नाट्य कृतियाँ अभिनेयता की दृष्टि से उपयुक्त नहीं हैं—इनमें शैली का सेसी ( Cenci ) तथा कीटस की ओथो दी क्रेट ( Otho the Cret ) आदि प्रमुख हैं । बीसवीं शताब्दी में काव्य नाटक शैली को कई देशों ने स्वीकार किया है ।

### प्राच्य और पाश्चात्य नाट्य स्वरूप

भारतीय नाट्य परम्परा बहुत ही प्राचीन है । इसका अवलम्ब उद्गाहरण भरत का नाट्य शास्त्र है जिसमें बड़ी व्यापकता के साथ नाट्य साहित्य की उत्पत्ति

1 Vanghan Types of Tragic Drama page 150

२ डा० राम अवध द्विवेदी अंग्रेजी भाषा और साहित्य पृ० ८१

उसके क्षेत्र की व्यापकता, वस्तु तथा रूप पर विवेचन किया गया है । इस ग्रन्थ के निर्माण काल के विषय में मनभेद रहते हुए भी यह निश्चित है कि इस विशाल लक्षण ग्रन्थ की रचना ईसा पूर्व तीसरी शताब्दी के करीब हुई होगी । इसका अभिप्राय यह है कि इसके पूर्व पर्याप्त-मात्रा में लक्ष्य-ग्रन्थों का निर्माण हो गया होगा । क्योंकि लक्ष्य ग्रन्थों के आधार पर ही लक्षण ग्रन्थों की रचना सम्भव है ।

पाश्चात्य साहित्य-समीक्षा में अरिस्टाटल के नाट्य-शास्त्र का बहुत महत्त्वपूर्ण स्थान है । इसका प्रभाव सर्वदा किसी न किसी रूप में पाश्चात्य नाट्य-साहित्य पर पड़ा है । केवल सोलहवीं और सत्रहवीं शती के पूर्वार्ध में इसका प्रभाव कुछ क्षीण होता है जब शास्त्रीय चिन्तन-पद्धति व विपरीत स्वच्छन्दतावादी नाट्य साहित्य का निर्माण होना है । प्राचीन नाट्य-साहित्य चाह वह प्राच्य हा अथवा पाश्चात्य-दोनों में ही वाष्पारमक तत्त्वा की प्रमुखता है । दोनों ने ही निश्चित नियमों का विधान किया है । वस्तु और शिल्प दोनों दृष्टियों से स्थिर नियमों के आधार पर साहित्य निर्माण का समर्थन दोनों लक्षण-ग्रन्थों ने किया है । किन्तु दोनों देशों की सांस्कृतिक परम्परा तथा जीवन-दर्शन में भिन्नता के कारण नाट्य-शास्त्र की विवेचन पद्धतियों में पर्याप्त भिन्नता है । भारतीय नाट्य साहित्य का प्रमुख निदान्त रस-सिद्धि है—इसकी प्रधान तत्त्व मानकर नाट्य साहित्य के विभिन्न भगों पर विचार-विमर्श किया गया है । जबकि पाश्चात्य नाट्य-साहित्य का प्रमुख तत्त्व कथा-वस्तु है ।

भरत मुनि ने नाट्य को पञ्च वेद की सखा दी है जो केवल उच्च वर्ग के लोगों के लिए ही नहीं बल्कि निम्न वर्ग के लिए भी उपलब्ध है । ब्रह्मा इसके स्रष्टा हैं जिन्होंने चारों वेदों के सार से इसकी रचना की है । इसमें अवस्था की अनुकृति तथा रूप का आरोप दोनों ही अपेक्षित हैं । भरत मुनि ने नाट्य-शास्त्र में—

‘त्रैलोक्यस्य सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्तनम् ।’ १।१०४

‘नाना भावोपसम्पन्न नानावस्थान्तरात्मकम् ।’ १।१०५

‘उत्तमाधम मध्यमा नराणां कर्मसंश्रयम् ।’ १।१०६

इस तीनों लोकों के विविध भावों तथा अवस्थाओं का अनुकीर्तन तथा उत्तम अधम और मध्यम लोगों के चरित्र प्रदर्शित करने का माध्यम स्वीकार किया है । इससे धर्म, अर्थ और यश की प्राप्ति होगी, यह सदुपदेशों से पूर्ण होगा, तथा सभी भावों कामों का अनुकरण दिखाया जा सकेगा । इस प्रकार जीवन की विस्तृत भूमिका पर भरत मुनि ने नाट्य-शास्त्र के उद्देश्यों का विश्लेषण तथा विवेचन किया है ।

संस्कृत साहित्य में नाटक को प्राधान्य-काव्य ही माना गया है । दोनों का मुख्य उद्देश्य आनन्द की उपलब्धि तथा गीण उद्देश्य सदुपदेश है । ‘अनुभाव और विभाव संयुक्त रचना काव्य कहलाती है । गीतादि से रचित होकर नटी द्वारा

जब उसका प्रदर्शन होता है तो उसे नाटक कहते हैं ।<sup>१</sup> विश्वनाथ भट्ट ने भी साहित्य दर्पण में नाटक के प्रमुख उपादानों—वस्तु, नेता, रस तथा सवाद का विस्तार पूर्वक विवेचन किया है । नाटक के भेद उपभेदों की विस्तार पूर्वक चर्चा की है ।

नाटक का कथानक तीन प्रकार का होता है—प्रख्यात, उत्पाद्य और मिथ । प्रख्यात कथानक किसी प्रसिद्ध ऐतिहासिक, पौराणिक तथा राजपरिवार से सम्बद्ध रहता है । प्रसिद्ध कथानक होने से सर्वसाधारण अथवा सभासदों के रस-बोध में सुविधा होती है क्योंकि नाटककार अपने कला-कौशल का योग से इतिहास प्रसिद्ध कथानक की काव्य की सरस भूमिका प्रदान करता है । वह केवल इतिहास की पुनरावृत्ति न कर नाट्य साहित्य की रचना करता है । कथा-वस्तु के प्रख्यात होने से सभासदों के रस-बोध में सरलता आ जाती है । इस प्रकार की स्थिति लाने के लिये नाटककार कल्पना के स्पर्श से नाट्य-सृष्टि में हृदय-संबन्धता लाता है । नाटक-कार को इतनी छूट मिलनी चाहिए कि कल्पना और संवेदनपूर्ण घटनाओं के नियोजन से उसे अधिक प्रभावोत्पादक स्वरूप दे सके । संसार की प्रसिद्ध नाट्य-कृतियों में कथावस्तु के प्रसिद्ध होने पर भी बाल्पनिक प्रसवों की उद्भावना नाटककारों ने की है । उत्पाद्य कथा के पात्र कवि की उद्भावना की सृष्टि होते हैं । मिथ कथा-वस्तु में प्रख्यात तथा उत्पाद्य दोनों का ही मिश्रण रहता है । सभी नाटककारों ने प्रायः प्रख्यात कथानक को ही नाटक के लिए उपयुक्त माना है । उदाहरण स्वरूप कालिदास ने अपने प्रसिद्ध नाटक 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में महाभारत से राजा दुष्यन्त की कथा को चुना है । भवभूति ने 'उत्तर रामचरित' में भगवान राम के जीवन से मार्मिक अंश लेकर कवण रस प्रधान नाटक की रचना की है । आधुनिक युग में प्रसाद जी ने इतिहास से अपनी कथा वस्तु ली है—जिसके मायक प्रसिद्ध ऐतिहासिक चरित्र हैं ।

रूपक के इस भेदों में नाटक तथा उप रूपक के अठारह भेदों में नाटिका प्रमुख है । भारतीय चिन्ता-धारा के अनुसार सभी नाटकों का पर्यवसान आनन्द में होता है, क्योंकि रस-सिद्धि नाट्य का उद्देश्य है । कलागम की स्थिति भी नाटक के आनन्द में पर्यवसान होने पर ही सम्भव है । भरत ने अपना अभिमत व्यक्त करते हुए नाट्य-शास्त्र में कहा है कि नाटक की रचना इस प्रकार होनी चाहिए कि सब सन्धियाँ सश्लिष्ट हों, रंगमंच पर जिसका भली प्रकार प्रयोग हो जाय, जो मुख का आश्रय हो तथा जिसका अभिषान कोमल हो ।<sup>२</sup>

१. अनुभाव विभावाना वर्णना काव्यमुच्यते ।

तेषामेव प्रयोगवस्तु नाट्य गीतादि रजितम् ॥

—व्यक्तिविवेक, अ० १ पृ. २०

२. मुश्लिष्ट सन्धि योगच सुप्रयोग सुसाधयम् ।

मृदुसन्धाभिधानच कवि कुर्यात् नाटकम् ॥ ११।१२०

सन्धियों का सम्बन्ध नाटक के शरीर से है, जिसमें उनके द्वारा रचना सघटन सुव्यवस्थित हो सके। नाट्य-शास्त्र में पाच सन्धियों तथा चौसठ सन्ध्यगो की कल्पना की गयी है। अधिकारी अथवा नायक की कथा मूल कथा है, पर इस मूल कथा के माथ कृष्ण गोष्ण कथाये भी जुड़ी रहनी हैं जिनमें मूल-कथा की विकास-प्रक्रिया में सहायता मिलती है। इन्हे प्रासंगिक कथा कहते हैं। प्रासंगिक कथा के दो भेद होते हैं—पताका और प्रकरी। पताका किसी विशेष स्थल से प्रारम्भ होकर अन्त तक चलती है, पर प्रकरी सधु-कथा है जो बीच में ही समाप्त हो जाती है। बीज और कार्य कथानक की दो सीमायें हैं। इन दोनों के बीच बिन्दु पताका और प्रकरी का स्थान है। नाटक में उसका कार्य अथवा फल प्रमुख होता है।

कथानक को भी पाच भागों में विभक्त किया गया है—बीज बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य। बीज से ही बड़ी कथा का प्रसरण होता है। नाटक का अभीष्ट है फल की प्राप्ति।

इन कार्यावस्थाओं तथा अर्थ प्रकृतियों को जोड़ने के लिए पाच सन्धियों की कल्पना की गयी है। उनके नाम हैं मुख, प्रतिमुख, गर्भ विमर्श या अवमर्श तथा निर्वहण। नाटको के उन स्थलों में, जहाँ कथानक एक दूसरी दिशा में मुड़ता है, सम्बन्ध सूत्र स्थापित करने के लिए सन्धियों की आवश्यकता होती है। बीज और आरम्भ को जोड़ने वाली सन्धि को मुख सन्धि कहते हैं। जहाँ बीज का अकुर रूप में दर्शन होता है और वह कभी लक्षित तथा अलक्षित होता है, वहाँ प्रतिमुख सन्धि होती है। गर्भ सन्धि में परिस्थितियाँ और विकसित होती हैं, प्रयत्न अदृश्य के समान दिखलाई पड़ता है। जहाँ अकुर बढकर वृक्ष बनने की स्थिति में आता है किन्तु बीच में बाप, क्रोध या विपत्ति के कारण निराशा की स्थिति उत्पन्न हो जाय वहाँ अवमर्श सन्धि होती है। यहाँ नियताप्ति तथा प्रकरी का संयोग होता है। अन्त में जहाँ सभी बाधाएँ दूर होकर प्रधान प्रयोजन सिद्ध होता है वहाँ निर्वहण सन्धि होती है।

अर्थ प्रकृति की सीमा के अन्तर्गत वे सभी अंश आ जाते हैं, जो कथानक को फल प्राप्ति की ओर अग्रसर करते हैं। कथानक के वस्तु सघटन तथा कार्य की पाच अवस्थाओं में सन्तुलन से नाटक में कलात्मक सौंदर्य आता है।

सन्धियों का विधान भी नाटक के रचना सघटन में सभी अंगों को यथा स्थान स्थापित करने के लिए ही किया गया है। चौसठ सन्ध्यगों तथा इक्कीस सन्ध्यन्तरो का विधान गोप्य वस्तुओं को गोप्य रखने के लिए, प्रकाशन योग्य अंश को प्रकाशित करने के लिए, भावों का संचार तथा कथा को विस्तार देने के अभिप्राय से किया गया है। इस प्रकार बड़ी सूक्ष्मता तथा विस्तार के साथ संस्कृत नाट्य शास्त्र में नाटक की कथा-वस्तु पर विचार किया गया है।

उपन्यास या प्रबन्ध काव्य की अपेक्षा रूपक की कथा-वस्तु सीमित होती है। उसका प्रधान उद्देश्य है रंगमंच पर प्रदर्शन। इसलिए कथानक ऐसा होना चाहिए जो नियत समय के भीतर प्रदर्शित किया जा सके। इस उद्देश्य को सिद्ध करने के लिए नाटक कार केवल ऐसे भागिक स्थलों को चुनना है जिनका अभिनय हो सके तथा नायक और नायिका के कार्यों से जिनका प्रत्यक्ष सम्बन्ध हो। भारतीय नाट्य-शास्त्र के अनुसार कुछ ऐसे दृश्य हैं जिनका मंच पर प्रदर्शन निषिद्ध माना गया है। दशरूपक कार ने उन्हें इस प्रकार परिगणित किया है—'दूर का मार्ग, वध, युद्ध, राज्य या देश आदि का विप्लव, नगर का घेरा, भोजन, स्नान, मधुन, अनुलेपन, तथा वस्त्र उतारना आदि कार्य प्रत्यक्ष न दिखाये जाय तथा आवश्यक कार्य का त्याग भी न किया जाय।' <sup>12</sup> इन कार्यों की केवल सूचना दी जा सकती है, इसलिए इन्हें सूच्य कहते हैं। सामाजिकों को दो अंकों के मध्य आये हुए समय की सूचना देने के लिए शास्त्रकारों ने पांच प्रकार के दृश्यों का विधान किया है। इन्हें अर्थोपक्षेपक कहते हैं। इनके पांच प्रकार हैं—विष्कम्भक, प्रवेशक, चूलिका, अकास्य और अकावतार।

विष्कम्भक में भूत और भविष्य की घटनायें मध्यम श्रेणी के पात्र द्वारा सूचित की जाती हैं। प्रवेशक में नीच पात्र इन घटनाओं की सूचना देते हैं। दो अंकों के बीच में इसका विधान किया गया है, इसलिए पहले अंक में यह नहीं आ सकता है। चूलिका में नैपथ्य से किसी अज्ञात घटना की सूचना दी जाती है। अकास्य में पहले अंक के अन्त में और दूसरे अंक के प्रारम्भ में आने वाली घटना की सूचना दी जाती है।

अकावतार में कथा-प्रवाह का क्रम एक अंक से दूसरे अंक में चलता रहना है, केवल अंक के अन्त में पात्र बाहर चले जाते हैं तथा दूसरे अंक में पुन आ जाते हैं। अकास्य और अकावतार में केवल यही अन्तर है कि अकास्य में केवल अगले अंक में आने वाली घटना की सूचना दी जाती है तथा अकावतार में पिछले अंक के पात्र दूसरे में पुन अपने कार्य-व्यापार को अग्रसर करते हैं।

'नाट्य धर्म को ध्यान में रखकर कथावस्तु के तीन भाग किए गए हैं, सर्वथाव्य, नियत आवाय तथा अध्याव्य।' <sup>13</sup> जो सम्वाद रंगशाला के सभी सदस्यों को

#### १. दशरूपक—तृतीय प्रकाश,

दूराध्वान वध युद्ध राज्यदेशादि विप्लवम्  
सरोध भोजन स्नान सुख चानुलेपनम्  
भम्बर ग्रहणादीनि प्रत्यसाणि न निर्दिशेत्  
नाधिकारिक वध नापि त्याज्यमावश्यक न च।

#### २. नाट्य धर्ममपेक्षितत् पुनर्वस्तु त्रिविध्यते।

सर्वेषां नियतस्यैव ध्याव्यमध्याव्यमेव च ॥

सुनाई दे, वह सर्वश्राव्य तथा कुछ लोग जिस सम्वाद को सुनें वह नियत श्राव्य है। जो सम्वाद किसी को न सुनाई दे उसे अश्राव्य, स्वगत अथवा आत्मगत कहते हैं। प्राचीन नाटको में कहीं कहीं आकाश भाषित की योजना की गई है, पर इस युग ने इसे अप्राकृतिक समझकर त्याग दिया है।

पात्रों के आश्रय से ही कथा वस्तु का विकास होता है। इनमें सर्व प्रमुख नेता अथवा नायक है, जिसे केन्द्र में रखकर कथा गतिशील होती है। नायक और नायिका पर भारतीय आचार्यों ने विस्तार के साथ विवेचन किया है तथा उन्हें निश्चित गुण से सुसज्जित माना है। आचार्य धनञ्जय ने दशरूपक में नायक के गुणों की गिनती की है उसे नेता, विनीत, मञ्जुर, त्यागी, दक्ष, प्रियवद, शुचि, रक्तलोक, बागमी, हृदयश, स्थिर, युवा, बुद्धिमान, प्रज्ञावान, स्मृति-सम्पन्न, उदासी, कलाविद्, शास्त्रज्ञ, सम्मान-युक्त, दूर, दृढ़, तेजस्वी और धार्मिक स्वीकार किया है। नायक की विनम्रता उसके शील और सस्कार का परिचायक है, उसके दीर्घत्व का सूचक नहीं।

प्रकृति भेद से नायक के चार भेद किये गये हैं—धीरोदात्त, धीर ललित, धीर प्रसाद, और धीरोद्धत। धीरोदान नायक शक्ति सम्पन्न, आराम दलावा रहित, क्षमावान् उर्जस्वी, दुःख सुख में सम तथा कुलीन होता है। राम और युधिष्ठिर इस श्रेणी के नायक हैं। धीरोद्धत अहंकारी, दर्प-भास्य युक्त, मायावी, प्रचण्ड और बल प्रकृति से युक्त होता है। धीर ललित निश्चिन्त, सद्गुण प्रकृति, कलाविद् एवं मृदु स्वभाव का व्यक्ति होता है। धीरशान्त सामान्य गुणों से युक्त शान्त तथा प्रसन्न स्वभाव का होता है।

नाट्याचार्य भरत ने नायिकाओं के चार भेद गिनाये हैं—दिव्या, नृपतिनी, कुलश्री और गणिका। पर ये भेद आगे चलकर सर्व स्वीकृत नहीं हुए। अन्य शास्त्रकारों के अनुसार नायिका के तीन भेद हैं—स्वकीया परकीया और सामान्या। स्वकीया नायिका में शील, आर्जव आदि गुण होते हैं। वह लज्जा, शील और पातिव्रत गुणों से विभूषित रहती है। अवस्था भेद से नायिका के तीन भेद होते हैं—मुग्धा, मध्या तथा प्रीटा।

नायिका के व्यवहार और दशा भेद के कारण आठ भेद होते हैं—स्वाधीन पतिव्रता, वासक सज्जा, विरहोत्प्लिखिता, खडिना, कल्हान्तरिता, विप्रलब्धा, प्रोषित-पतिव्रता और अभिसारिका। स्वाधीन पतिव्रता और वासक सज्जा का स्वाभाविक धर्म श्रीश, उज्ज्वलता, तथा उत्कृष्टता है तथा रोष छ दुःखी, चिन्तित तथा अभाव ग्रस्त है। नायिका के अन्य अनेक भेदोपभेद किए गए हैं।

१ प्राचीन नाटको में नायिका को प्रमुख स्थान नहीं मिलता था। आधुनिक नाटको में सामाजिक परिस्थिति के परिवर्तन तथा नारी के प्रति परिवर्तित दृष्टिकोण

के कारण उसे भी फल प्राप्ति के योग्य माना गया है। प्रसाद जी का 'ध्रुवस्वामिनी' नाटक इसका उदाहरण है।

नाटक में और अन्य पात्रों के होते हुए भी प्रतिनायक को प्रमुख स्थान प्राप्त है जो नायक के पात्रों में विघ्न डालता है और प्रतिद्वंद्वी के रूप में चित्रित होता है। संस्कृत नाटकों में विदूषक का होना अनिवार्य माना जाता था। इसका काम राजा को प्रसन्न करना तथा परामर्श देना था। यह नायक का अंतरंग मित्र एवं विश्वासपात्र ब्राह्मण होता था। आधुनिक नाटकों में विदूषक का रहना आवश्यक नहीं है।

प्राचीन नाटकों में भाषा के सम्बन्ध में भी विभिन्न पात्र भिन्न भाषा का प्रयोग करते थे। नायक और मुख्य पात्र संस्कृत भाषा का प्रयोग करते थे। आधुनिक नाटकों में इस प्रकार का कोई बंधन नहीं है। पात्र अवसर और प्रयोजन के अनुकूल भाषा का प्रयोग करते हैं। पर भाषा ऐसी होनी चाहिए जो गूढ़ तथा जटिल न हो। पात्रों के प्रयोग का भी विधान किया गया है क्योंकि काव्यात्मकता नाट्य साहित्य का प्रमुख अंग है। 'छंदों का प्रयोग तो करना चाहिए, पर छंद आदि के विषय में नाटक फार स्वतन्त्र हैं।'

नाट्य शास्त्र के अनुसार नायक तथा नायिका के विशेष प्रकार के व्यवहार की वृत्ति कहते हैं। राजसेन ने काव्यमीमांसा में वेश विद्यास क्रम प्रवृत्ति, विलास विद्यासक्रम वृत्ति वचन विद्यास क्रम रीति' कहा है। अर्थात् विशेष साज सज्जा की प्रवृत्ति, विलास प्रदर्शन की वृत्ति तथा वचन निपुणता की रीति कहते हैं। 'वतते रस अनया इति वृत्ति' के अनुसार जिसके कारण रस वतमान हो उसे वृत्ति कहते हैं। ये चार प्रकार की होती हैं—कौशिकी, सात्वती, आरभटी और भारती। कौशिकी वृत्ति में भीत, नृत्य, विलास तथा रति सम्मिलित हैं। इसमें माधुर्य का बाहुल्य रहता है अतः शृंगार में इसका प्रयोग होता है। शौर्य, दया और त्याग में सात्वती वृत्ति का प्रयोग होता है। इन्द्रजाल, सपना, क्रोध और उद्वेग में आरभटी का प्रयोग होता है। भारती भाषावृत्ति है—यह अभिव्यञ्जना की मौखिक प्रणाली है तथा इसमें वाचिक अभिनय की प्रमुखता रहती है। इसे प्रकट करने के लिए किसी विशेष दृश्य योजना की आवश्यकता नहीं है।

भारतीय नाट्य परम्परा में रस को साध्य रूप में स्वीकार किया गया है। अथ साधन इति उद्देश्य की सिद्धि के निमित्त प्रयुक्त होते हैं। नाटक का उद्देश्य है दर्शकों तथा पाठकों के मन में स्थित विभिन्न भावों को जागृत करना, जिसमें वे उन भावों में निमग्न होकर संधारणीकरण की स्थिति को प्राप्त कर सकें। नाटकों में शृंगार और वीर रस को अधिक महत्व दिया है तथा अधिकांश नाटक इन्हीं पर आधारित हैं।

१. इतिष्ठदासि जातानि मयोक्तानि द्विजोत्तमा ।

ध्रुवायेतेषु नाट्येऽस्मिन् प्रयोज्यानि निबोधत । —नाट्य शास्त्र १५।१।१९

## पश्चिमी नाट्य-तत्त्व

अरिस्टाटल ने अपने काव्य-शास्त्र में सर्वप्रथम नाट्य तत्वों पर विस्तार के साथ विवेचन किया है। उसने महाकाव्य और दुस्मान्तर नाटकों का तुलनात्मक विवेचन प्रस्तुत कर यह निष्कर्ष निकाला है कि सीमित समय में सुव्यवस्थित कथा नक के प्रदर्शन के कारण दुस्मान्तर नाटकों का महाकाव्य की अपेक्षा अधिक प्रभाव पड़ना है।

अरिस्टाटल ने नाटक के उपकरण के रूप में कथा वस्तु, चरित्र चित्रण, विचार, शैली, छन्द तथा गीत और दृश्य तत्वों को स्वीकार किया है। इन सबमें उसने कथा-वस्तु को प्रमुखता दी है। वस्तु-विन्यास की अपेक्षा चरित्र-चित्रण को उसने गीत स्थान दिया है। चरित्र चित्रण के बिना नाटकों का निर्माण संभव है पर कथावस्तु के बिना नाटकों की रचना नहीं हो सकती है। चरित्र चित्रण की अपेक्षा कथा वस्तु में सफलता प्राप्त करना कठिन है। अरिस्टाटल के अनुसार चरित्र-चित्रण के साधारण रहने पर भी यदि कथा-वस्तु सुनिबद्ध तथा सुगठित है तो नाटक का अभिनय सफलता पूर्वक हो सकता है।

इसने कार्यान्विति (Unity of action) पर बहुत बल दिया है। कथा नक को एक सम्पूर्ण इकाई के रूप में स्वीकार किया है जिसमें भिन्नता तथा अनेक रूपों के लिए कहीं स्थान नहीं है। कथा वस्तु के गुम्फित तथा सुनिबद्ध होने पर बहुत बल दिया गया है। उसमें समय और स्थान के ऐकर के विषय में कुछ नहीं कहा है। कथानक के आदि, मध्य और अन्त के आपस में सुनिबद्ध तथा सुसंघटित रहने तथा प्रभावान्विति पर उसने अधिक ध्यान दिया है। क्रियान्विति रूप अभीष्ट की सिद्धि सभी सम्भव है जब कम से कम आवश्यक सामग्री का उपयोग किया जाय और अनावश्यक घटनाओं तथा आह्वानों का पूर्ण रूपेण परित्याग किया जाय। यह सामग्री एक विशिष्ट क्रम और व्यवस्था के आधार पर संघटित की जाती है, जिसका निर्धारण कार्य कारण और संभावना के नियमों से होता है। अतएव इस व्यवस्था में सनिक भी परिवर्तन करने से ट्रेजिडी के सम्पूर्ण प्रभाव की हानि होती है क्योंकि प्रत्येक अंग अपने उचित स्थान पर अनिवार्य रूप से स्थिर रहना है और उसका उसी स्थान पर ही वास्तविक महत्व है।<sup>१</sup>

कथा वस्तु में सुव्यवस्था तथा सुडौलपन से प्रभाव में तीव्रता आती है। इसी अभिप्राय से पाश्चात्य शास्त्र में नाटकों में प्रासंगिक कथाओं का व्यवस्था निषेध है। 'यदि विभिन्न दिशाओं से भिन्न घटनाएँ आकर नाटक में समाहित होना चाहें तो नाटक बानीला और प्रभावहीन हो जायेगा। उसमें एकाग्रता और एकीमुखता न



रहेगी। कभी-कभी एक एक पात्र को लेकर नाटककार उससे सम्बंध रखने वाली घटनाओं को नाटक में रचाने देता है इस प्रकार अनेक पात्रों से सम्बंध रखने वाली बहुत भी घटनाओं का सग्रह हो जाता है जिससे वस्तु सी दृश्य में स्वभावतः जुटि आ जाती है <sup>१</sup>

अरिस्ट टल के अनुसार काव्यगत सत्य ऐतिहासिक सत्य से भिन्न होता है। इतिहास किसी व्यक्ति या राष्ट्र के जीवन में घटित घटनाओं का विवरण है। काव्य अथवा नाटक किसी व्यक्ति के जीवन में आई हुई घटनाओं का केवल विवरण अथवा सग्रह नहीं है बल्कि वह मानव के उन कृत्यों को जिनकी सम्भावना है तथा जिनमें व्यापकता है चित्रित करता है। कथानक का विस्तार में बहुत अधिक होना चाहिए तथा बहुत कम। यह विस्तार उस उद्देश्य को ध्यान में रखकर होना चाहिये कि नाटक के भाग्य परिवर्तन का पूरा अवकाश उपलब्ध हो जाय, जिसमें वह अपने अभावों के कारण असफल तथा विनष्ट होता है।

प्राचीन यूनानी नाटकों में कथा वस्तु की प्रधानता रहती थी। स्वच्छन्दतावादी नाटककारों की दृष्टि प्रमुख रूप से चरित्र चित्रण पर केन्द्रित रहती है। चरित्र चित्रण की व्यापकता तथा पात्रों के भिन्न भिन्न पक्षों के उदघाटन के लिये यह आवश्यक था कि नाटककार विभिन्न परिस्थितियों की तथा पात्रों से सम्बद्ध विविध घटनाओं की सृष्टि करे। परिणाम यह हुआ कि स्वच्छन्दतावादी नाटककार का कथानक प्राचीन नाटकों के समान सुगठित और सुस्पष्ट नहीं होता था। यूनानी नाटकों की अपेक्षा संस्कृत नाटकों के कथानक का विचार अधिक व्यापकता तथा विस्तार से किया गया है। चरित्र चित्रण पर भी यूनानी नाटकों की अपेक्षा बहुत अधिक ध्यान दिया गया है।

स्वच्छन्दतावादी नाटककारों के सकलन प्रेम की रुढ़ि बढ़ता से अपने को मुक्त रखा। स्थान और समय की शास्त्रीय परम्परा की उपेक्षाकर विस्तृत क्षेत्र तथा अधिक समय की घटनाओं को अपने कथानक का विषय बनाया। प्रागैतिक कथाओं को स्थान दिया गया। भारतीय नाट्य शास्त्र में तो प्रारम्भ से ही पताका और प्रकार की कथाओं का विधान किया गया है। यहाँ कथा वस्तु के अंग प्रत्यंगों का सथा रचना सघटन का अधिक सूक्ष्मता के साथ विचार किया गया है।

पञ्चाक्षर्य शास्त्रीय नाटकों में दृजिदी और कामदी दो प्रकार के नाटकों का विधान था। दृजिदी एक गम्भीर, महान एवं पूज्य काय की अनुकृति है तथा क मेडी निम्न कोटि की रचना मानी जाती थी। स्वच्छन्दतावादी नाटककारों में इन दो प्रकार दृजिदी क मेडी अर्थात् सुखान्त दुःखान्त नाटकों के मिश्रण से एक नवीन प्रकार का नाटक लिखा। ऐसे नाटकों में सुख और दुःख से पूरा घटनाओं का मिश्रण रहता है पर नाटक का पयवसान सुख में ही होता है। नायक विषम परिस्थितियों के प्रहार से निराश हो उठता है। संभावनायें नाटक के दुःखान्त होने की सूचना

देनी हैं पर नाटक का अन्त सुख में ही होता है। ऐसे नाटक न तो ट्रेजिडी के समान विषुद्ध दुःखद वातावरण की सृष्टि करते हैं और न तो सुखान्त के समान सुखद वातावरण की ही सर्वथा सृष्टि करते हैं। ऐसे नाटकों में विषाद तथा चिन्ता की छाया आद्योपान्त छाद्यी रहती है पर नाटक का पर्यवसान सुख में ही होता है। अन्त होते होते दर्शक की मानसिक स्थिति एक प्रकार के मिश्रित भाव से युक्त होती है।

ट्रेजिडी के विषय का सम्बन्ध राजकीय उच्चव्यय, चरित्र सम्पन्न, एवं सुसंस्कृत व्यक्ति से है, परन्तु उसमें कोई नैतिक दुर्बलता रहती है। वह जन साधारण से श्रेष्ठ तथा उच्च होता है। ऐसे व्यक्ति के पतन और विनाश से प्रभाव में तीव्रता आती है तथा जन साधारण को उस व्यक्ति से अपने को पृथक् कर लेने में सरलता होती है। इसलिए निर्वैयक्तिक होकर सभी उसमें आनन्द प्राप्त करते हैं। जब हम एक अशुभ धारण व्यक्ति को पतित और विनष्ट होते देखते हैं तो हमारी भावनाओं और संवेगों में व्यापकता आती है। अपने सीमित क्षेत्र से बाहर निकलकर कर्षणा और भय की अनुभूति हमें होती है तथा कर्षणा और भय में समतुलन के द्वारा हमारी भावनाएँ उदात्त होती हैं।

अरिस्टाटल के समय और स्थान के विषय में मीन रहने पर भी यूनानी नाटककारों ने सदा इस विषय पर ध्यान रखा है कि नाटक के घटनास्थल सीधता से न बदलें तथा नाटक में ऐसी घटनाएँ प्रदर्शित न की जाय जो अनेक वर्षों तक फैली हुई हो। रोमन और मध्ययुगीन नाटककारों ने नियमों की ओर कठोर तथा रुढ़ बना दिया। ईसा की प्रथम शती में होरेस ने शास्त्रीय नियमों की परम्परा को अत्यधिक जटिल तथा स्थिर किया जिससे मौलिक प्रतिभा से युक्त नाटककारों की प्रतिभा को उन्मुक्त वातावरण न प्राप्त हो सका।

## शास्त्रीय और स्वच्छन्दतावादी नाटकों की विषय-वस्तु की तुलना

पाश्चात्य साहित्य में शास्त्रीय तथा स्वच्छन्दतावादी दोनों नाटकों की कथा-वस्तु अभिन्न वर्ग से सम्बन्ध रखती है। संस्कृत साहित्य में भी प्राचीन नाटकों के प्रमुख पात्र कोई राजा, राजकुमार तथा प्रख्यात व्यक्ति होते थे। दोनों के दृष्टिकोण में अन्तर है—प्राचीन यूनानी नाटकों के पात्र वर्ग अथवा किसी धेनी का प्रतिनिधित्व करते थे। वे ट्राजिड होने थे। स्वच्छन्दतावादी नाटकों के पात्र व्यक्ति के गुण और दोष का प्रस्तुत करते हैं। उनके वैयक्तिक चरित्र के विविध पक्षों का उद्घाटन होता है। शेक्सपियर के नायक व्यक्तिगत रूप से शूर और साहसी हैं। वे किसी सिद्धान्त के प्रतीक नहीं हैं। संस्कृत नाट्य साहित्य में पात्रों के वैयक्तिक गुण दोष का चित्रण के लिए व्यापक क्षेत्र उपलब्ध होता था। ट्रेजिडी कमेडी की तुलना जीवन से की जाती है। जिस प्रकार दुःख सुख, हर्ष विषाद, उत्थान पतन जीवन में परिवर्तित होते रहते हैं—दोनों का मिश्रित रूप ही जीवन है, उसी प्रकार

ट्रेजिडी कमेडी भी जीवन का प्रतिरूप है। प्राचीन शास्त्रीय नाटको में ऐसी रचनाओं के लिए स्थान नहीं था।

शास्त्रीय नाटको में भाग्य अलक्षित रूप से नायक के कार्यों का संचालन करता था। यूनानी जन-जीवन में भाग्य का बहुत ही महत्वपूर्ण स्थान है। शेक्सपियर के नाटको में नायक का पतन अपने अपराधों, तथा दुर्बलताओं के कारण होता है। उसने भाग्य को यूनानी नाटको के समान महत्वपूर्ण स्थान नहीं दिया है। भाग्य आकस्मिक घटना बनकर नाटको में कार्य करता है—गर नायक का पतन अपने वरिष्ठ दोष तथा किसी आवश्यक गुण और विशेषता के अभाव के कारण होता है, भाग्य के कारण नहीं। प्रसिद्ध जर्मन विद्वान हेगेल ने बाह्य और अन्तर्-संघर्षों को ट्रेजिडी का प्रधान लक्षण माना है। प्राचीन यूनानी नाटको की अपेक्षा शेक्सपियर के नाटको में बाह्य और अन्तर्-संघर्ष दोनों के स्थल पर्याप्त मात्रा में मिलते हैं।

मनुष्य अपने भाग्य का निर्माण अवश्य है किन्तु अनीतिक-अमानुषिक वस्तुओं जैसे भविष्यवक्ता, डाइमों, भूत, अप्रत्याशित घटनाएँ आदि तरबो का नाटक में समावेश है जिससे कथा-प्रवाह की दिशा बदल जाती है और घटना-क्रम प्रभावित होता है, फिर भी वह अधिनाश में स्वतन्त्र है तथा अपने भाग्य का स्वयं विधायक है।

संस्कृत नाटको में गीतों की स्थिति अनिवार्य रूप से स्वीकृत है। स्वच्छ दत्तावादी नाटको में भी गीतों की स्थिति भावात्मक स्वलो में प्रभाव की तीव्रता भाने में सहायक होनी है। संस्कृत नाटको में काव्यात्मक अंश गृहीत है। हिन्दी के स्वच्छ-दत्तावादी नाटको में भी गीतों का प्रयोग किया गया है। यूनानी नाटको के समान संस्कृत नाटको में और स्वच्छन्दतावादी नाटक में भी गीतों का आद्योपान्त नम स्वीकृत नहीं है। यूनानी नाटको में सह गायन (Chorus) की शृङ्खला नाटक के आदि से अन्त तक चलती है।

## हिन्दी में नाट्य-साहित्य का स्वरूप

हिन्दी में स्वच्छन्दतावादी नाट्य शैली का प्रारम्भिक रूप—भारतीय नाट्य-परम्परा के बहुत प्राचीन होते हुए भी हिन्दी नाट्य-साहित्य का व्यवस्थित एवं शृङ्खलाबद्ध इतिहास बाबू भारतेन्दु से ही प्रारम्भ होता है। भारतेन्दु का अगमन सत्रमण कालीन परिस्थितियों में होता है। प्राचीन और नवीन के सन्निवस्थल पर नये प्रबुद्ध कलाकार के लिए यह वदोपि सम्भव नहीं है कि वह प्राचीन अथवा नवीन दोनों में से किसी एक को ही अपनाये। प्राचीन नियमों, विधाओं से वह सर्वथा मुक्त भी नहीं हो पाता। सभी नवीन उपलब्धियों को वह अपना भी नहीं पाता। वह सदा दोनों के बीच प्रगतिशील और जीवन्त तत्वों को अपनाने हुए अपना मार्ग प्रशस्त करता है।

भारतेन्दु ने प्राचीन नियमों और संस्कारों को एक सीमित रूप में ही स्वीकार किया। युगोत्तर चेतना तथा पश्चिमी साहित्य के संपर्क से आये प्रभावों की उपेक्षा करना असम्भव था। सभी शास्त्रीय नियमों को उसी रूप में स्वीकार करना भी उनके लिए सम्भव न था। आग्रह विहीन भारतेन्दु ने दोनों शैलियों को यथा स्थान अपने साहित्य में स्थान दिया है। शास्त्रीय नियमों को, जो तत्कालीन परिस्थितियों में साहित्य में समाविष्ट हो सकते थे, उन्होंने स्वीकार किया है। अनावश्यक रूप से सभी प्राचीन नियमों की उपेक्षा के पक्षपाती वे नहीं थे। 'नाटकादि दृश्य काव्य प्रणयन करना हो तो प्राचीन समस्त रीति व पद्धति जो आधुनिक, सामाजिक लोगों की मन पोषिका होगी वह सब अवश्य ग्रहण होगी।'<sup>१</sup>

नव-युग की सामाजिक और राजनीतिक स्थितियों की आवश्यकताओं से भी वे भली भाँति परिचित थे। बंगला साहित्य के माध्यम से जो नवीन प्रभाव हिन्दी साहित्य पर पड़ रहे थे, उसे उन्होंने स्वीकार किया। अंग्रेजी साहित्य का प्रभाव सर्वप्रथम बंगला साहित्य पर पड़ा और बंगला साहित्य द्वारा हिन्दी का नाट्य साहित्य प्रभावित हुआ।

भारतेन्दु का 'नाटक' निबन्ध इस बात का प्रमाण है कि वे पाश्चात्य नाटकों से प्रभावित थे। रोमनपियर के 'मर्चेंट आफ वेनिस' का 'दुर्लभ वधु' और 'वसुपुर का महाजन' शीर्षक से भारतीय वातावरण देकर उन्होंने अनुवाद किया। शास्त्रीय नियमों की उपेक्षा तथा स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के स्वर उनके 'नाटक' निबन्ध में ही सुनाई पड़ते हैं। उन्होंने मरणोन्मुख प्राचीन नियमों और बन्धनों को स्वयं एक सीमा तक ही स्वीकार किया। नवीन युग के संस्थापक की सभी विषयनायों और सीमायों उनके सम्मुख थीं। उन्होंने शास्त्रीय उपकरणों तथा बाह्य नियमों की ओर विशेष ध्यान नहीं दिया है। 'नाटक' निबन्ध में उन्होंने अपना अभिमत इस प्रकार व्यक्त किया है—जब नाटक में कही आशी प्रभृति नाट्यालंकार, कही प्रकृति, कही विलोभन, कहीं सफेद, कही पन सन्धि, या ऐस ही अन्य विषयों की कोई आवश्यकता नहीं रही। संस्कृत नाटक की भाँति हिन्दी नाटक में इनका अनुसंधान करना, या किसी नाटकांग में इनको यत्न पूर्वक रखकर लिखना व्यर्थ है क्योंकि प्राचीन लक्षण रखकर आधुनिक नाटकादि की घोषा संपादन करने से उम्दा फल होता है और यत्न व्यर्थ हो जाता है। संस्कृत नाटकादि रचना के निमित्त महामुनि भरत जी जो सब लिख गये हैं, उनमें जो हिन्दी नाटक रचना के लिए नितान्त उपयोगी हैं और इस काल के सहृदय सामाजिक लोगों की रुचि के अनुयायी हैं वे ही नियम यहाँ प्रकाशित होते हैं।<sup>२</sup> भारतेन्दु के सैद्धान्तिक पक्ष तथा नाट्य-साहित्य में आने वाले नवीन स्वर को समझने के लिए यह वक्तव्य पर्याप्त है।

१ 'भारतेन्दु नाटकावली' : समा प्रकाशन (पहला खंड), पृष्ठ ७२१।

२ भारतेन्दु ग्रन्थावली : नाटक निबन्ध (७१९-७२०)।

इस युग के नाटककारों ने प्रायः भारतेन्दु द्वारा निदिष्ट पथ का ही अनुसरण किया है इसलिए उनके अनूदित तथा मौलिक नाटकों और प्रहसनों में आये वैचारिक अन्तर्विरोधों पर ध्यान देना आवश्यक है। इन अन्तर्विरोधों में कहीं शास्त्रीय नियमों का प्रयोग दिखाई पड़ता है तथा कहीं उनकी उपेक्षा की गई है। उनके 'विद्या सुन्दर' नाटक में न प्रस्तावना है और न भरत वाक्य। शेक्सपियर के नाटकों का प्रभाव उनके 'सत्य हरिश्चन्द्र' के हरिश्चन्द्र और शैब्या के स्वगत कथनों पर परिलक्षित होता है। नाटक का आरम्भ नादी पाठ से होता है, उसमें रूपक के सभी लक्षण विद्यमान हैं पर एक चार ही हैं, जो नाट्य शास्त्र के नियमों के विरुद्ध हैं। हिन्दी का प्रथम ऐतिहासिक नाटक 'नील देवी' संस्कृत नाट्य परम्परा के विरुद्ध है। रस सिद्धान्त की उपेक्षा कर यह दुस्मान्त नाटक है। यह नीति रूपक है और रचना की दृष्टि से नवीन भेद है। 'भारत जननी' नाटक पाश्चात्य आपेरा की भाँति नीति शैली पर लिखा गया है। 'भारत दुर्दशा' भी दुस्मान्त रचना है जबकि संस्कृत साहित्य में नाटकों का सुस्मान्त होना आवश्यक माना गया है। 'शेक्सपियर के ऐतिहासिक नाटकों तथा दुस्मान्त की रचनाओं में मनुष्य के विभिन्न क्रियाकलापों के पीछे भाग्य की प्रबल प्रेरणा का जो उद्घाटन किया गया है वह भी इस नाटक में है।<sup>१</sup> भारतेन्दु ने अपने सभी नाटकों में समाज की कुरीतियों पर आक्षेप तथा देश-भक्ति का भाव व्यक्त किया है।

वस्तु और शिल्प विधान की दृष्टि से भारतेन्दु युग के नाटककारों ने शिल्पगत स्वच्छन्दता का प्रयोग अधिक किया है। समाज की अर्जित परम्पराओं और रुढ़ियों के प्रति विद्रोह की अभिव्यक्ति में भी पाश्चात्य प्रभाव और स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति कार्य कर रही है। विषय वस्तु में परम्परागत प्रबल संस्कारों के कारण ही कुछ विषयों को स्थान प्राप्त हुआ है।

प्रस्तावना को प्रायः सभी नाटक कारों ने स्थान दिया है। संस्कृत की नाम्दी परम्परा के स्थान पर नादी और आशीर्वाद नाम का प्रयोग कम करके मंगलाचरण का प्रयोग किया गया है। मंगलाचरण कहीं स्तुति परक तथा कहीं आशीर्वाद समक है। भारतेन्दु ने 'सत्य हरिश्चन्द्र' और 'चन्द्रावली' में आशीर्वादात्मक मंगलाचरण दिए हैं। 'सत्य हरिश्चन्द्र' में बृष्ण और शिव के साथ राजा और कवि की जय-कामना की गयी है। 'चन्द्रावली' में कृष्ण की विजय की आकांक्षा है। 'भारत दुर्दशा' और 'नील देवी' में भारत के धीर और पराक्रमी स्त्री पुरुषों की प्रशंसा की गई है।

इस काल के नाटक कारों में शास्त्रीय नियमों की जटिलताओं और उनके अनावश्यक प्रयोग के प्रति विद्रोह का स्वर कम या अधिक सबसे सुनाई पड़ता है।

शास्त्रीय नियमों की उपेक्षा के कारण ही कथानक का विस्तार बहुत बड़ गया है। इस समय की परिस्थिति को देखते हुए इस विस्तार के मूल में उपदेश की प्रवृत्ति तथा यथार्थ के चित्रण के साथ मनोरञ्जन का भी योग परिलक्षित होता है। जब सधि और सध्यगो पर ध्यान केन्द्रित रहेगा तो कथानक का विस्तार अधिक नहीं हो पायेगा। भारतेन्दु ने अपने 'नाटक' नामक निबन्ध में इस पर विचार किया है।

कथानक के लिए संस्कृत नाट्य शास्त्र के अनुसार सन्धि और सध्यगो का होना परमावश्यक है। हिन्दी नाटकों में इस पर विशेष ध्यान नहीं दिया गया है। केवल कुछ नाटकों में सन्धियाँ मिलेंगी। भरत मुनि के नाट्य शास्त्र के अनुसार कथानक नाटक का शरीर है और सन्धिया कथानक शरीर के पाव अवयव हैं।<sup>१</sup> संस्कृत नाटकों के लिए सन्धियों का संघटन आवश्यक है। दसरूपक कार ने भी सध्यगो पर बहुत बल दिया है। हरिऔध कृत 'प्रद्युम्न विजय' में व्यायोग और नाट्य शास्त्रानुसार मूल, प्रतिमुख और निर्वहण सन्धियाँ हैं जो एक व्यायोग में होनी ही चाहिए।<sup>२</sup> पर इन शास्त्रीय नियमों के अनुसार विवेचन करने पर इस युग के नाटककारों के साथ ग्याय नहीं हो सकता। संस्कृत नाटकों में विशेष कर 'अभिज्ञान शाकुन्तल' से तथा अंग्रेजी नाटककारों में शेक्सपियर से यह युग प्रभावित है। अंग्रेजी नाटकों में विभाजन सर्वथा पश्चिमी नाट्य साहित्य का प्रभाव है। भारतेन्दु के बाद गमोंको के स्थान पर दृश्य (सीन) लिखे जाने लगे। उसका और विकसित रूप 'अंक' हैं। गमों के स्थान पर एक, दो तीन आदि का प्रयोग हुआ। दृश्यों की अधिकता के कारण अर्थोपलक्षण भी अनावश्यक हो गए तथा प्रकटी, संकेत, त्रिगत, आदि शास्त्रीय विधानों की आवश्यकता दूर हो गई।

संस्कृत नाटक आदर्श प्रधान तथा बाह्यात्मक होते थे। रस की सिद्धि उनका चरम लक्ष्य था। उनमें सदा धर्म और सत्य की अधर्म और अनाचार पर विजय दिखलायी जाती थी। पात्र कुलीन, सर्वगुण सम्पन्न, तथा आदर्श होते थे, उनमें अगद्वन्द्व अथवा चारित्रिक उत्थान पतन के लिए अवकाश कम रहता था। नैतिकता की अन्त में विजय होती थी। प्राचीन नाट्य साहित्य में दुस्मान्त नाटकों के निषेध की पृष्ठ भूमि में यही भावना काम कर रही थी। नायक जब सर्वगुण सम्पन्न है वीर है तो उसकी विजय अवश्य होगी—इस प्रकार सत्य और धर्म की विजय होनी थी। अतः नाटकों का मुखान्त होना अवश्यमावी है।

इस युग में दृष्टिकोण में मूलतः परिवर्तन आया। शास्त्रीय भान्यताओं के प्रति उपेक्षा की प्रवृत्ति बलवती हुई। नाटक दुस्मान्त लिखे गए। विषय वस्तु के चयन के लिए यह आवश्यक नहीं रह गया कि कथानक कुलीनवत्ता से सम्बद्ध हो,

१ नाट्य शास्त्र (बीसभा प्रकाशन) अध्याय २१

२ डा० गोपीनाथ तिवारी : 'भारतेन्दु कालीन नाटक साहित्य', पृ० २७०

पात्र देवी और आदर्श हो। नयानक जीवन में निम्न और उपेक्षित वर्ग से भी लिया जा सकता है। नाटको के लिए विषय वस्तु का कुलीन होना आवश्यक नहीं है। कोई भी विषय नाटक रचना के लिए उपयुक्त है। यह स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण है। 'रोमेन्टिसिज्म' में वस्तु का उदात्त होना आवश्यक नहीं है। साधारण से साधारण वस्तु में भी काव्यात्मक चित्रण बनने की समता है।<sup>१</sup> शास्त्रीय नियमों के अनुसार प्रहसन में देशसुधार, समाजसुधार आदि नहीं रहने चाहिए। इस युग के प्रहसन तत्कालीन सामाजिक दोषों पाखण्डों और धर्म का नाम लेकर किये गए अनाचारा पर तीखे व्यंग्य है। तत्कालीन सुधारवादी आन्दोलनों को इनसे बल मिला।

जहां तक अंकों का सम्बन्ध है प्राचीन नाट्य शास्त्र के अनुसार नाटको में पाच से दस अंक तक होते थे, पर सात अंकों का ही अधिक प्रचलन था। महा-नाटकों में दस अंक होते थे। इस युग में तीन और पाच अंक वाले नाटकों की बहुलता है। पाच अंक वाले नाटकों का दोस्तपियर के प्रभाव के कारण अधिक प्रचलन हुआ। इस युग में कथानक में आकर्षण और सौंदर्य की कृष्टि के लिए गभीर अथवा दृश्य का विभाजन आवश्यक समझा गया। शास्त्रीय नियम के अनुसार यह दृश्य विभाजन रस के स्थायी भाव की रक्षा में बाधक समझा जाता था। विष्कम्भक, और प्रवेशक आदि की योजना भी कम हाती गयी। प्रहसनों में भी शास्त्रीय नियमों की उपेक्षा कर दो या तीन अंक अथवा दृश्यों का प्रयोग हुआ।

शास्त्रीय नियम के अनुसार प्रेक्षागृह के लिए विविध नियमों का विधान किया गया है और सिष्टता तथा मर्यादा की रक्षा के लिए रंगमंच पर किस दृश्य का प्रदर्शन उचित है और किस दृश्य का प्रदर्शन निषिद्ध है, इस पर विस्तार से विवेचन किया गया है। मृत्यु, युद्ध, यात्रा, वध और खुम्बन आलिंगन का प्रदर्शन निषिद्ध है, पर आलोच्य काल में पाश्चात्य प्रभाव और स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के कारण इस नियम की उपेक्षा हुई है।

इस काल में जितने दुखान्त नाटक लिखे गए—जैसे 'रणधीर और प्रेममोहिनी', लावण्यवती सुदर्शन, कमल मोहिनी भदर सिंह, तथा यगोत्री आदि, उनमें प्रथम और अन्तिम स्वच्छन्दतावादी दुखान्त के अच्छे उदाहरण हैं। 'रणधीर और प्रेममोहिनी' में न नान्दी पाठ और न प्रस्तावना है और न अन्त में भरत वाक्य है। नायक का वध होता है जो शास्त्रीय दृष्टि से वर्जित है। नायिका को प्राप्त करने के लिए रणधीर अद्भुत साहस और परशु का प्रयोग करता है। युद्ध और मरण मन्त्र पर दिसलाये गए हैं। रणधीर और प्रेममोहिनी की कथा आधिकारिक है। बीच-बीच में पताका और प्रकरी कथाएँ भी मिलती रहती हैं। अंकों का विभाजन

गर्भाको मे हुआ है जब शास्त्रीय नियम के अनुसार गर्भाको को बीच में आना चाहिए, तथा जिसमें बीज और फल का भी उल्लेख आवश्यक है ।

इसका कथानक सुगठित और गतिशील नहीं है । उपदेशों की अधिकता तथा दीर्घ सम्वादों के कारण कथा वस्तु में सिधिलता आ गई है । युग की स्थिति को देखते हुए इसमें पात्रों के चरित्र का नैतिक विकास दूटना अनुचित होगा, क्योंकि चरित्र की सृष्टि के लिए उस काल की परिस्थितियाँ अनुकूल नहीं थी । रघुवीर धीरोदात्त नायक है, पर उसका आत्मविश्वास औचित्य की सीमा का उल्लंघन करता है और वह दूसरों की उचित सलाह भी नहीं मानता है । 'जीवन' की उचित सलाह को अनसुनी कर वह निरस्त्र युद्ध भूमि में कूद पड़ता है । शोघना में चौबे जी को दण्ड देने के लिए तत्पर हो जाता है । उसके ये कार्य सामन्ती मनोवृत्ति के सूचक हैं ।

यह नाटक उपदेशात्मक सूक्तियों का तो मानो कोष है । जहाँ नाट्यकार को कोई अवसर मिला है वहाँ कोई उपदेशात्मक वाक्य लिख दिया गया है । कविताओं की अधिकता से भी कथानक का प्रवाह सिधिल हुआ है । यहाँ तक कि प्रेममोहिनी विलाप भी कविता में ही करती है । 'हा मम प्राण महीपति, कहा रहे मुख मोर । बाह गहे की लाज तज चले प्रेम सृण सौर ॥ हे प्राणेश्वर ! आपकी यह दया देख कर मेरा कलेजा फटता है । हाथ जल बिन नदी, कमल बिन सरोवर, पुष्प बिन बाग, सुगन्धि बिन पुष्प इत्यर्थ है ।'<sup>१२</sup> इस प्रकार का अस्वाभाविक पद्यात्मक विलाप रहते हुए भी अपने समय का यह सर्वश्रेष्ठ दुखान्त नाटक है ।

पात्रों के अनुसार भाषा का प्रयोग किया गया है । सुलभासी लाल उर्दू बोलता है, मारवाड़ी बनियाँ अपनी भाषा में मारवाड़ी का प्रयोग करता है, और भग की तरंग में सीम रहने वाले चौबे जी ब्रजभाषा बोलते हैं । इस नाटक का ऐतिहासिक मूल्य है, साथ ही उस समय का प्रथम स्वच्छन्दतावादी दुखान्त नाटक है । इसकी अपेक्षा किशोरीलाल गोस्वामी के 'भयक मन्त्ररी' नाटक का कथानक अधिक सुगठित है । स्वच्छन्दतावादी शैली का यह सुखान्त नाटक है, इसमें शास्त्रीय नियमों के विपरीत मन्त्र पर चुम्बन और बघ का प्रदर्शन हुआ है ।

यथार्थ की भूमिका पर आधारित 'बालमुकुन्द पाण्डे' का 'गंगोत्री' नाटक उत्तम दुखान्त रचना है । प्रेम और विरह के मार्मिक चित्र न रहते हुए भी यह नाटक राजा की अधम्य वासना, उसके अत्याचार, रानी की दयनीय स्थिति, तथा पतनोन्मुख सामन्ती प्रथा का सुन्दर चित्र प्रस्तुत करता है ।

नाटक, मंगलाचरण में गणेश की वन्दना से प्रारम्भ होता है । नान्दी, सुधधार और नटी के सृष्टाव से यह नाटक रंग भव पर खेला जाना है । युग



श्रवण की टेकनीक अपनाई गयी है। राजा गगोत्री के गुण गुनकर उस पर आसक्त होता है।

इसमें कोई प्रासंगिक कथा नहीं है। एक ही कथा आद्योपात् चलती है। नाटक के संवाद और भाषा दोनों ही साधारण हैं। पात्र वर्ग की अवस्था का प्रतिनिधित्व करते हैं। शास्त्रीय नियमों के विरुद्ध मंच पर नायक का वध दिखलाया गया है। मृत्यु के समय के विलाप लम्बे हैं। अधिकतर हाय हाय वाली शैली अपनाई गई है। इन दुस्सन्त नाटकों में बाह्य विधान और विषय दोनों पर पारश्चात्य प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है। जहाँ विषय प्राचीन है वहाँ भी प्राचीन नियमों का पालन नहीं किया है और नवीन शैली का प्रयोग हुआ है, जैसे राधाकृष्णदास के 'सती प्रताप' नामक गीति रूपक में प्राचीन शास्त्रीय नियमों का पालन नहीं हुआ है।

गौरव-पूर्ण ऐतिहासिक आदर्शों की वर्तमान में स्थापना रोमेन्टिसिज्म का प्रमुख तत्त्व है। वर्तमान से क्षुब्ध संवेदनशील व्यक्ति प्राचीन की ओर मुड़ता है। हिंदी में ऐतिहासिक नाटकों का आरम्भ भारतेन्दु के 'नील देवी' से होता है। राधाकृष्णदास के 'महारानी पद्मावती' और 'नील देवी' में बहुत समानता है। 'महारानी पद्मावती' नाटक का आरम्भ गान्धी पाठ और प्रस्तावना से होता है। कथानक छ अंकों में विभाजित है, अंक दृश्यों में बंटे हुए हैं। अन्त में रानी अपनी सखियों सहित अग्नि में जल कर भस्म हो जाती है। पान्थानुकूल भाषा का प्रयोग हुआ है। 'महारानी प्रतापसिंह' अपने समय का प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटक है। इस नाटक की लोकप्रियता का सबसे बड़ा प्रमाण यही है कि यह नाटक कई बार अभिनीत हुआ। इसका कथानक बहुत गुम्फित नहीं है। नाटक का द्वितीय अंक भानो किसी प्रकार जुड़ा हुआ प्रतीत होता है। नाटक का विषय है महारानी प्रतापसिंह की वीरता और धैर्य का चित्रण तथा अकबर की कुटिल राजनीति का वर्णन। अन्त में भरत वाक्य है। कथानक सात अंकों में, अनेक गर्भों को सहित विभक्त है। पात्रों के अनुकूल भाषा का प्रयोग हुआ है। मुसलमान पात्र प्रशाह मुक्त उर्दू बोलते हैं। हिंदू पात्रों की भाषा में कहीं कुछ भाषा का प्रयोग हुआ है, कहीं बोल चाल की भाषा का प्रयोग। श्री निवासदास का 'सयोगिता स्वयंवर', काशीनाथ खत्री का 'सिन्धु देश की राजकुमारियाँ' और 'गुप्तीर की रानी' आदि ऐतिहासिक नाटक हैं जो बहुत महत्वपूर्ण नहीं हैं।

### स्वच्छन्दतावाद के उपकरण

स्वच्छन्दतावाद पर विभिन्न आलोचकों ने भिन्न भिन्न मत व्यक्त किये हैं। कुछ ने इसे शास्त्रीय नियमों—जो प्राचीन काल से अरिस्टाटल द्वारा प्रतिपादित और उनके अनुयायियों द्वारा समर्थित रूढ़ियाँ थी—के विपरीत माना है। किसी

आलोचक ने इसे अभिव्यक्ति की प्रणाली मात्र माना है तथा अन्य समीक्षकों ने इसे प्रकृति के प्रति रागात्मक दृष्टिकोण कहा है। पर यह सर्वथा सत्य है कि शास्त्रीय नियमों का यन्त्रवत् प्रयोग होने लगा था। आस्यार्यें निर्जीव परंपरा बन गई थी। मनुष्यों के मन में इस प्रकार के भाव उठने लगे थे कि शास्त्रीय संश्लेषण-सन्तुलन में कुछ छूट गया है। चाहे मानव स्वभाव का आध्यात्मिक पक्ष अथवा लौकिक पक्ष उपेक्षित रह गया है अथवा दब गया है। ऐसी दशा में मानव के मन में एक नवीन विचार उत्पन्न होता है।<sup>1</sup> ऐसी स्थिति में कलाकार परम्परागत नियमों की उपेक्षा कर अपनी भावनाओं को उन्मुक्तता के साथ व्यक्त करता है। बाह्य परिस्थितियों से विद्रोह कर अपने अन्तर को अभिव्यक्त करने के लिए वह आकुल हो उठता है। 'स्वच्छन्दतावादी शास्त्रीय नियमों का त्याग करता है। वह वैयक्तिक प्रतिभा पर विश्वास कर अपनी वस्तु के स्वाभाविक गुणों का विश्वास करता है।<sup>2</sup> शास्त्रीयता में काव्य के बाह्य उपकरणों पर ध्यान केन्द्रित रहने के कारण अभिव्यक्ति ही प्रधान हो जाती है। अभिव्यक्त विषय गौण हो जाता है। इस दृष्टिकोण के विपरीत जो विचारधारा स्वीकृत हुई है वह स्वच्छन्दतावाद है। 'स्वच्छन्दतावाद मन की उस प्रवृत्ति का नाम है जिसमें बाह्य जगत के व्यापारों से सम्बन्ध-विच्छेद कर वह अन्तर्जगत की ओर उन्मुख होता है।'<sup>3</sup>

स्वच्छन्दतावादी कलाकार का दृष्टिकोण मानव-प्रकृति के प्रति शास्त्रीय कल काल से सर्वथा भिन्न होता है। शास्त्रीयता में मनुष्य की शक्ति सीमित है तथा वह स्थिर समझा जाता है। उसकी धारणा है कि मनुष्य प्रकृति से अनुदार, अविद्येकी और असह्य है। सामाजिक नियम और व्यवस्था द्वारा वह सभ्य, सुशिक्षित तथा प्रगतिशील बनता है। 'वह दृष्टिकोण जो मानव को स्रोत तथा समस्त सम्भावनाओं का भाण्डार समझता है—स्वच्छन्दतावाद है तथा वह विचार जो उसे बहुत ही सीमित मानता है—उसे मैं शास्त्रीय कहता हूँ।'<sup>4</sup>

स्वच्छन्दतावादी अनन्तता और असोमता की ओर सदा उन्मुख रहता है। यही कारण है कि इस साहित्य में अनन्त और असोम की धर्मा अधिक होती है। 'सच्चा रोमैटिक कवि आत्म श्रेयणा से ही संचालित होता है। फिर भी इन दोनों में अन्तर यह है कि नैसर्गिक को रूप का प्रेमी कह सकते हैं और रोमैटिक कवि को अज्ञात परिपूर्णता का अभिलाषी। नैसर्गिक कवि परिपूर्णता की कल्पना साकार मूर्ति के सौन्दर्य में करता है। रोमैटिक अल्प और अनन्त की भावना में रमता है।'<sup>5</sup>

1. Grierson, English Literature, page 272

2. Nicoll : World Drama; page 409

3. Abercrombie—Romanticism; page 22

4. Speculations, By. T. E. Hulme; page 117

५. आचार्य वाजपेयी : 'आधुनिक साहित्य', पृष्ठ ४४१

स्वच्छन्दतावाद कल्पना और भावना के माध्यम से जीवन का आदर्शिकरण करता है। यथार्थ के अन्तश्चेतन में कौन सी मूल प्रेरणा कार्य कर रही है, इसे देखने की वह चेष्टा करता है। इस शाश्वत सत्य की ओर प्रवृत्त होना स्वच्छन्दतावादी कलाकार का स्वाभाविक प्रयास होना है। कल्पना और उन्मुक्त भावना ये दो इसके प्रदान उपकरण हैं। 'कल्पना का जगत शाश्वत है। इस दैवी वक्षस्य में हम लोगों को भौतिक शरीर की मृत्यु के बाद जाना पड़ेगा। कल्पना का यह समार असीम और शाश्वत है तथा यह भौतिक ससार क्षणिक और समीप है। प्रत्येक वस्तु की स्थायी यथार्थता इस शाश्वत जगत में निवास करती है—जिसका प्रतिबिम्ब हम प्रकृति के नोले दर्पण में देख सकते हैं। स्रष्टा के इस दैवी शरीर में—मानवीय कल्पना में सभी वस्तुएँ शाश्वत रूप में सम्मिलित हैं।'<sup>1</sup>

प्रतिभा के महत्त्व की सर्वप्रथम साज्जाइनस ने स्वीकार किया था—'प्रतिभा का चमत्कार हमें सर्वदा विस्मय करता है। बुद्धि और तर्क के असफल होने पर भी इसका प्रभाव हमारे ऊपर पड़ता है क्योंकि तर्क हम पर आचारित है, किन्तु प्रतिभा के साम्राज्य में कहीं विरोध नहीं है। इसी असीम शक्ति से हम सभी को प्रभावित होना ही पड़ता है। 'The wonder of it, whenever and wherever it happens startles us, it prevails where the persuasive or agreeable may fail for persuasion mainly depends ourselves, but there is no fighting against the sovereignty of genius it imposes its irresistible will upon us'।

कल्पना, वैयक्तिकता, आत्मप्रेरणा ये तीन रोमांटिक साहित्य के प्रमुख उपकरण हैं। 'रोमांटिक साहित्य की उत्पत्ति वह मानसिक गठन है जिसमें कल्पना के अविरल प्रवाह से घन संहिष्य निविड वेग की ही प्रधानता रहती है। इस प्रकार कल्पना का अविरल प्रवाह और निविड आवेग—ये दो निरन्तर घनीभूत मानसिक घुत्तियां ही इस व्यक्तित्व प्रधान साहित्यिक रूप की प्रधानता हैं।'<sup>2</sup>

स्वच्छन्दतावादी कलाकार अपनी अन्त प्रेरणा से केवल वर्तमान की वास्तविकता का आदर्श स्वरूप ही नहीं उपस्थित करता बल्कि वह भविष्य का भी संकेत करता है। वह दुःख वस्तुओं के माध्यम से उस अदृश्य को जो पूर्ण है, शाश्वत है, चित्रित करता है और उसकी व्याख्या करता है। 'केवल वर्तमान के यथार्थ पर ही उसकी दृष्टि नहीं रहती, न वह केवल उन नियमों का ही अनुसन्धान करता है

1. C M Bowra Romantic Imagination, page 3

2 Longinus De Sublimate page 1

३ आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी 'रोमांटिक साहित्य शास्त्र की भूमिका' पृष्ठ २

त्रिसके अनुसार वर्तमान का संचालन होना चाहिए, बल्कि वह वर्तमान में भविष्य का दर्शन करता है और अतीत के समस्त विचारों का सार प्रस्तुत कर देता है। वह शाश्वत, अनन्त और अखंड का सहभागी है।<sup>1</sup>

स्वच्छन्दतावाद यथार्थ जगत् की दृश्य वस्तुओं की आत्मतत्त्व के समान स्थायी, शाश्वत तथा सभी वस्तुओं में एकात्मकता स्वीकार करता है। इस अर्थ में वह आध्यात्मिक है पर उसका अध्यात्म दार्शनिकों और वेदान्तियों के समान बुद्धि पर आधारित न होकर अन्तर्दृष्टि पर, और विश्लेषणात्मक तर्क (Analytical reason) का आश्रय न लेकर आनन्द और प्रेरणा से युक्त अन्तश्चेतन पर, आधारित होता है। कला की इस दार्शनिक भूमिका से निकले भाव, मन और संवेगों को (Mind and emotion) अभिभूत कर देते हैं।

सौन्दर्य स्वच्छन्दतावाद का दूसरा उपकरण है। रोमैण्टिक कलाकार सौंदर्य की भावना से प्रेरणा पाता है। उसके सौंदर्य का क्षेत्र बहुत ही व्यापक तथा विस्तृत है। जगत् की दृश्य, अदृश्य, सूक्ष्म और स्थूल सभी वस्तुओं से वह सौंदर्य ग्रहण करता है। शास्त्रीय कलाकार भी सौंदर्य तत्त्व की अपेक्षा नहीं करता है पर दोनों के सौंदर्य चयन के प्रकार भिन्न-भिन्न हैं। शास्त्रीय सौंदर्य में बाह्य आकृति की सुंदरता और रूप गठन की प्रधानता रहती है, उसमें एक क्रम (Order) रहता है, पर रोमैण्टिक सौंदर्य में अन्तश्चेतना, कुतूहल तथा दार्शनिकता रहती है।

प्राकृतिक सौंदर्य स्वच्छन्दतावाद का प्रमुख आलम्बन होता है। प्रकृति के विविध उपकरणों द्वारा भिन्न-भिन्न मानवीय चित्रों को वह चित्रित करता है। प्राकृतिक वस्तुओं से वह तादात्म्य स्थापित करता है—इस प्रकार जीवन और जगत् के सत्य को प्रकाशित करता है। प्राकृतिक वस्तुयें स्वच्छन्दतावादी कलाकार के लिए प्रेरणा का स्रोत होती हैं। प्राकृतिक सौंदर्य को वह कुतूहल और जिज्ञासा की दृष्टि से देखता है। नदी, पर्वत, झरना, और ऊँचाई के सौंदर्य को वह तटस्थ दृष्टि की भाँति नहीं देखता है बल्कि उनमें जगत् की आशाओं और आकांक्षाओं के प्रति सहानुभूति और समवेदना के भाव पाता है।

नारी सौंदर्य के प्रति स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण बड़ा ही उदात्त तथा गरिमामय होता है। नारी सौंदर्य के बाह्य रूप की अपेक्षा उसके मन सौंदर्य के विशेषण में उसका मन अधिक रमता है। आधुनिक साहित्य में, विशेषकर प्रसाद जी के साहित्य में नारी का परिष्कृत और गरिमामय रूप, जिस प्रकार चित्रित हुआ है वैसा शास्त्रीय साहित्य में कम उपलब्ध होगा।

स्वच्छन्दतावाद में वर्गों की अपेक्षा वैयक्तिकता को अधिक महत्व प्राप्त है। स्वच्छन्दतावादी कलाकार मूलतः वैयक्तिक होता है।

आत्मनिष्ठ होकर अन्तर के विविध भावों को निहित करता है पर वह अह की सीमा में ही नहीं सिमटा रहता । अह की सीमा से ऊपर उठकर प्रेम और सम्बेदना से उद्भासित एक ऐसी सृष्टि का निर्माण करना है जहाँ किसी प्रकार के वैयम्य और कष्ट के लिए स्थान नहीं ।

‘उसके अन्तर के विश्वास और प्रेम के साक्षर से इस बाह्य जगत का निरन्तर विरोध रहना है, लेकिन आत्मिक अनुभूति की दृष्टि में वह एक ऐसे जगत की कल्पना करता है जहाँ सदा प्रेम का उत्सव होता रहता है । अन्त में इस अन्तर के प्रेममय साक्षर की विजय निश्चित है । उसकी कल्पना ऐसे जगत का निर्माण नहीं करती है, जहाँ बाहर की अपूर्णता से पृथक होकर पड़ा रहे और वह अपूर्णता सदा बनी रहे, बल्कि वह ऐसे साक्षर का निर्माण करता है जो बाह्य जगत की अपूर्णता का निराकरण कर स्वयं उस स्थान पर आसीन हो जाय । उसके स्व कल्पित आन्तरिक साक्षर को अह की सीमा से बाहर निकलना है और बाहरी (अपूर्ण साक्षर) को अपने में सम्मिलित और स्रज्जित करना है ।’<sup>1</sup>

‘As it is, the life of this world is a continual offence against love, and love is what he believes in. But in the vision of his inner experience he can conceive of a world which is a continual celebration of love. This must be the world which must finally triumph. And so his imagination tells us not of an inner reality in which one may withdraw from his imperfection which nevertheless must still go on existing, but of an inner reality which will at last replace and cancel the imperfection of outer experience. The world he imagines is to march out of its quarters and annex and reorganise the world he knows’

इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी कलाकार वैयक्तिक होते हुए भी मानवतावाद का समर्थक है । उसकी वैयक्तिकता में शाश्वत आदर्शों की स्थापना होती है, जिससे कहीं किसी प्रकार के संघर्ष की सम्भावना नहीं है । उसकी मानवता में प्रेम और सम्बेदना का अबाध साम्राज्य सदा स्थापित रहता है । इसका अभिप्राय यह है कि वैयक्तिकता और मानवता ये दोनों ही स्वच्छन्दतावाद के प्रधान उपकरण हैं ।

सौर्य, पराक्रम तथा आशवादिता के साथ निराशावाद की झलक भी स्वच्छन्दतावादी साहित्य में उपलब्ध होती है, पर यह निराशा सास्त्रीयता के समान

भाग्य के कारण नहीं आती है, बल्कि वैयक्तिक दोष और अभाव के कारण प्राप्त होती है।

वैयक्तिकता के कारण स्वच्छन्दतावादी साहित्य में रहस्यात्मक भावना की मृष्टि होती है। अहंवादी प्रवृत्ति का विलय उस अनन्त और असीम में होता है जो मृष्टि के कण-कण में व्याप्त है। वह सदा असीम और अनन्त की जिज्ञासा प्रकट करता है। रहस्य के मूल में जिज्ञासा का यह भाव सदा निहित रहना है।

अतीत इतिहास के प्रति सम्मोहन स्वच्छन्दतावाद का प्रबल तत्व है। वर्तमान, परिस्थिति से क्षुब्ध, संवेदनशील व्यक्तियों को बड़ी सरलता से अतीत में प्रक्षिप्त कर देता है। अतीत की सुखद स्मृतियों में मानसिक सतोष प्राप्त करना एक निश्चिन्त उपाय है, जहाँ अप्रिय घटने की कोई सम्भावना नहीं रहती है। वर्तमान के प्रति उनके मन में विरोध और विद्रोह की भावना रहती है पर अतीत के गौरव और उसकी समृद्धि की ओर प्रबल आकर्षण का भाव स्वच्छन्दतावादी कलाकार को अतीत इतिहास के धरिणों और घटनाओं को नवीन परिप्रेक्ष्य में चित्रित करने को विवश कर देता है।

अलौकिकता को स्वच्छन्दतावाद में बहुलता से स्थान मिला है। अलौकिक उपकरणों द्वारा कलाकार चमत्कार उपस्थित करता है और युगीन परिस्थितियों को अनुकूल बनाने का प्रयत्न करता है। विषय वस्तु के लिए स्वच्छन्दतावाद में यह आवश्यक नहीं है कि वह उदात्त तथा बहुत ही श्रेष्ठ हो। साधारण से साधारण विषय भी स्वच्छन्दतावादी कलाकार के लिये उतना ही महत्व रखता है जितना कोई बहुत ही प्रसिद्ध और असाधारण विषय।

स्वच्छन्दतावादी साहित्य के कलापक्ष में भी शास्त्रीय साहित्य से भिन्नता होती है। छन्दों में अनुकान्त प्रयोग बहुलता में होता है। भाषा में अमूर्त भावों को मूर्त करने की प्रवृत्ति रहती है। सकेतात्मक तथा चित्रात्मक भाषा का प्रयोग अधिक होता है। प्रकृति के प्रतीकों के माध्यम से स्वच्छन्दतावादी कलाकार जीवन और जगत् की सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावनाओं और कार्य व्यापारों को अभिव्यक्त करता है। भाषा में प्रतीतात्मक प्रयोग की प्रवृत्ति होती है। इस प्रकार भाषा समृद्ध तथा मशम होती है।

### प्रसाद के नाटकों के प्रेरणा स्रोत : समानतत्त्व, स्वतन्त्र कला

प्रसाद को नाटकों की मूल-चेतना उनके कौटुम्बिक वातावरण, परम्परागत संस्कार तथा प्राच्य और पाश्चात्य साहित्य के अध्ययन और मनन से प्राप्त हुई। जीवन के शारम्भ में ही विपरीत परिस्थितियों ने उन्हें एकान्त प्रिय तथा स्वभाव-गम्भीर बना दिया था। पुराण और उपनिषदों के अध्ययन से उन्हें भारत के अतीत गौरव को देखने का अवसर प्राप्त हुआ तथा वैदिक साहित्य और उपनिषदों के

अध्ययन से उनमें अतृप्ति और दार्शनिक प्रवृत्ति का विकास हुआ। इतिहास और दर्शन का व्यापक प्रभाव उनके साहित्य के दो स्तंभों—नाटक तथा काव्य में आसो पास परिलक्षित होता है।

इस काल की सामाजिक और राजनैतिक परिस्थितियों से प्रसाद जैसे सवेदनशील और सजग कलाकार के लिए प्रभावित होना भी स्वाभाविक है। स्वच्छ दृष्टिवादी प्रवृत्ति के कारण उन्होंने अतीत इतिहास पर दृष्टि डाली—पर उन ऐतिहासिक नाटकों में कलात्मक प्रवाह में बहते हुए भी उन्होंने तत्कालीन सामाजिक और राजनैतिक स्थितियों को कलात्मक अभिव्यक्ति की है। प्राचीन इतिहास के समृद्ध पृष्ठों को नाट्य साहित्य में उतारने से राष्ट्र को सुमगलित तथा शक्तिशाली बनाने के प्रयत्न में उस युग की आवश्यकता की पूर्ति होती है। पौराणिक आख्यान के आधार पर प्रसाद ने अपना पहला एकांकी सञ्जम प्रस्तुत किया जिसमें 'माय और क्षमा' की विषय दिखाई गयी है। उनके नाट्य साहित्य के मूल में इतिहास तथा वर्तमान में दर्शन की प्रेरणा प्राग्द साहित्य के मनन चिंतन तथा युगीन परिस्थिति से जिसमें राष्ट्र के सर्वांगीण उत्थान की भावना प्रबल हो रही थी—वर्तमान है। उनकी ऐतिहासिक गवेषणा और पुरातत्व की खोज में भी भारतीय संस्कृति की पुनः प्रतिष्ठा की चेतना कायम कर रही है।

बौद्ध और हिन्दू दर्शन के प्रभाव से वे उस संस्कृति की पुनः स्थापना का प्रयत्न करते हैं जिससे मानव में स्नेह उदारता और सहनशीलता के भाव पैदा होते हैं। कामना रूपक में भीतिकवादी संस्कृति ने दुष्परिणाम और अशांति के चित्र हैं। अजातशत्रु में गौतम बुद्ध की यह वाणी यदि एक भी रोते हुए हृदय की तुलना में हसा दिया तो सैकड़ों स्वयं दुम्हारे अंतर में विकसित होने कदना का उद्घोष करती है। शरणागति की रक्षा भारतीय संस्कृति का परम्परागत नियम है। एक दगुप्त का यह वचन केवल सच्चि नियम से ही हम लोग धार्य नहीं हैं। शरणागति की रक्षा करना भी क्षत्रिय का धर्म है। इस वस्तु का प्रमाण है और इतिहास इस बात का साक्षी है कि सब कुछ त्याग कर भी प्राचीन भारत ने इस आश्रय की रक्षा की है। व्यास और दाण्डयायन ने एक एक शब्द पर भारतीय दर्शन की गहरी छाप पड़ी है। वहीं गौतम के अलिखित धर्म के बीच मध्य मार्ग के अवलम्बन का उपदेश देते हैं तो दाण्डयायन और चाणक्य ब्राह्मण दर्शन की व्याख्या करते दिखाई पड़ते हैं। विश्व की क्षणिकता तथा निस्सह्यता की पृष्ठभूमि में दार्शनिक विचार धारा कायम कर रही है।

प्रसाद जी के काल में परम्परा से शिव की उपासना होती है। इस कट्टर शिव कुल में एकाग्र सदस्य या शिव से भिन्न दयना का नाम सुनने ही कायम बन्द कर लेते थे। वज्रपूर और दक्षिण भारत में श्वायम् पर बहुत कुछ लिखा गया है और उत्कृष्ट वाग्मय प्रस्तुत हुआ है जिसे हम सगुण अद्वैतवाद कह सकते हैं।

इसमें कश्मीरकी का प्रत्यभिज्ञान दर्शन बहुत पृष्ठ और प्रबल है। प्रसाद-कुल की दार्शनिक विचार धारा मुख्यतः इसी परम्परा में थी।<sup>१</sup> इस कुल परम्परा से प्राप्त शैवायम का प्रभाव उनके नाट्य साहित्य पर भी पड़ा है। प्रत्यभिज्ञान दर्शन की पारिभाषिक पदावली, प्रकृति, पुरुष और नियति आदि का प्रयोग उन्होंने अपने नाट्य साहित्य में बहुनता से किया है। अभिनव गुप्त के प्रत्यभिज्ञान दर्शन के अनुसार शैव और शक्ति तन्त्रों में छत्तीस तत्व स्वीकृत हैं, जिनका तीन भागों में विभाजन हुआ है—शिवतत्त्व, विद्यातत्त्व तथा आत्मतत्त्व। आत्मतत्त्व के अन्दर प्रकृति, पुरुष और नियति की गणना होती है। जीव की स्वतन्त्र-शक्ति का संकुचित करने वाला तत्त्व नियति (निधमन हनु) होता है। वह अनि और उच्छृंखलता का नियमन करती है।

प्रसाद जी के जीवन-काल में एक घटना घटी, जिसकी छाप उनके नियति सिद्धान्त पर पड़ी है। इनके बड़े भाई दम्भूरत्न जी की मृत्यु के लिए पड़ोसी के घर में, जिसके साथ इनका मुकदमा चल रहा था, मारण प्रयोग हुआ था। उस पड़ोसी का नाम भी दम्भूरत्न था और वह ऐसे से दबोका था। उसने घर में आकर दम्भूरत्न मारण मारण भयान भयान की ध्वनि सुनी। वह जोष के मारे विवश हो बैठा। अनृष्टान्त घर में घुसकर उसने पूजा के सभी उपकरण तहस नहस किये, तथा तांत्रिक पद्धति को घर से बाहर भगाया। उसे बाद में पता चला कि प्रसाद जी के बड़े भाई का भी नाम दम्भूरत्न है। वह प्रसाद जी के यहाँ आया और उसने सारा वृत्तान्त कह सुनाया। 'प्रसाद जी के नियतिवाद में इस घटना की भी छाया थी। वह प्रायः कहा करते कि भाई साहब को उस मारण प्रयोग से मरना नहीं था, सभी वह लपेटे हो गया, यदि उनकी मृत्यु उसी से ही बड़ी होती तो वह पूरा उतर पाना।'<sup>२</sup> 'अनमेजय का नागयज्ञ' में जरतारु का यह वचन कि 'मनुष्य प्रकृति का अनुवर और नियति का दास है' तथा चन्द्रगुप्त में 'नियति सम्राटों से भी प्रबल है' आदि में नियति का प्रभाव स्पष्टतया परिलक्षित होता है। नियति का नियन्त्रण स्वीकार करते हुए भी कोई पात्र निष्क्रिय नहीं दिखाई पड़ता है, सभी अपने कर्त्तव्य को पूरा करने के लिए सघर्ष में लीन हैं।

शेक्सपियर और डी० एल० राय के नाटकों में उन्हें स्वच्छन्दतावाद की प्रेरणा मिली है। यहाँ भी प्रसाद राय के समान सामन्ती परिवेश में ही नहीं घिरे रहे। उन्होंने सभी पश्चिमी आदमियों का अन्वानुकूल भी नहीं किया, बल्कि उन्हें भारतीय संस्कृति के मानों में डालकर ही अरनाया। डी० एल० राय ने मुगल

- १ सम्पादक महावीर अधिकारी. 'प्रसाद का जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व' 'प्रसाद की याद' शीर्षक रायकृष्ण दास के निबन्ध पृष्ठ ८-९ से
- २ रायकृष्ण दास : 'प्रसाद का जीवन दर्शन', 'प्रसाद की याद' शीर्षक निबन्ध से, पृष्ठ ११।



कालीन कथानक के आगर पर अपने नाटको की विषय वस्तु को चुना है परन्तु प्रसाद ने इतिहास का वह काल चुना—मौर्य काल से लेकर हर्षवर्धन तक अब भारतीय संस्कृति का उज्ज्वलतम रूप उपलब्ध होना है। 'इतिहास से संस्कृति का ऐसा अपूर्व मणिकाचन संयोग हम अन्यत्र नहीं मिलेगा'। प्रत्येक नाटक में प्रसाद का मुख्य पात्र भारतीय संस्कृति की विकासोन्मुख धारा का प्रतीक है। वह उस युग की सांस्कृतिक समस्याओं का प्रतिनिधि है, जिसके माध्यम से नव निर्माण की सूचना हम दते हैं।<sup>१</sup> इस नव निर्माण की प्रेरणा के मूल में उनकी सर्वोत्कृष्ट प्रतिभा है, जिसका प्राचीन साहित्य के अध्ययन से निरन्तर विकास होता गया है।

भारतीय रस मिथ्यान्त से प्रभावित होते हुए भी उन्होंने पाश्चात्य नाटक के चरित्र चित्रण की दौली अपनायी है। पात्रों की विभिन्न तथा विरोधी मानसिक स्थितियों का उद्घाटन बड़ी मार्मिकता से किया है। पात्र नाट्यकार की छाया मात्र नहीं रह गए हैं बल्कि विभिन्न प्रकार के पात्र नवीन व्यक्तित्व से युक्त होकर अवतरित हुए हैं। पौराणिक पात्र भी अपनी समस्त विशेषताओं के साथ आधुनिक युग के परिवेश में बिछिन किए गये हैं। पात्रों का मनोवैज्ञानिक सूक्ष्म विश्लेषण उनकी स्वतन्त्र कला का सूचक है।

हिन्दी नाटको में नारी का परम्परागत बाह्य रूप ही चित्रित हुआ था, पर प्रसाद ने नारी का वह उदात्त रूप सामने रखा है जो सर्वथा नवीन गरिमा से युक्त है। कहीं वह स्नेह और करुणा की मूर्ति है तो कहीं वह बौद्धिक भूमिका पर खड़ी होकर विवाहिता स्त्रियों की वास्तविक स्थिति का चित्रण करती दिखलाई पड़ती है। सुवासिनी का यह उत्तर 'धनियों के प्रसोद का बटा-छटा हुआ शोभा-वृक्ष'। कोई डाली उल्लास से आगे बढ़ी, कुनर दी गई। माली के मन से सवरे हुए गोल-मटोल खड़े रहो।' सामाजिक यथार्थ का सुन्दर उदाहरण है। नारी के विविध रूपों और स्थितियों का चित्रण प्रसाद की स्वतन्त्र कला का परिचायक है।

मूलतः स्वच्छन्दतावादी होते हुए भी पाश्चात्य नाटका के समान उन्होंने कोई विशुद्ध दुःखान्त भी नहीं लिखा तथा रस तत्व या आनन्दवाद से प्रभावित होने के कारण उन्होंने कोई विशुद्ध सुखान्त नाटक भी नहीं लिखा। शास्त्रीय मर्यादा की रक्षा के लिए ही अन्त में नाटको का पर्यवसान स्वयं में किया गया है। 'अज्ञातशत्रु' में विषमवार की मानसिक स्थिति ऐसी है जिसे एक शब्द में व्यक्त करना कठिन है। इस प्रकार आनन्द और असुवाद से युक्त नाटकों की समाप्ति मूल में बौद्ध दर्शन और संवागम के दुःख और आनन्द की चेतना कार्य कर रही है, जिनका व्यापक प्रभाव उनके नाट्य साहित्य पर पड़ा है। इस दुःख सुख से मिथित अथवा अन्तर्द्वन्द्व की प्रेरणा के सूत्र बौद्ध और आर्य संस्कृति का सघर्ष और समन्वय

१. आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी 'जयशंकर प्रसाद' पृष्ठ १७३।

में हैं। 'रस योजना की अपेक्षा यह मनोवैज्ञानिक प्रयोग हृष्ट अधिक आकर्षित करता है। स्वच्छन्दगुण का चरित्र में भी अन्तर्द्वन्द्वों से परिपूरित है। वैराग्य और कर्तव्य के अन्तर्द्वन्द्व में लपेटकर नायक का चरित्र खूब उभारा गया है। चाणक्य तक के चरित्र में भी प्रेम और राजनीति के द्वन्द्व को स्थान प्राप्त है। यद्यपि चाणक्य जैन स्थिर पान के जीवन में द्वन्द्व जैसी वस्तु का प्रवेश विचित्र सा लगता है।<sup>१</sup>

इस प्रकार नाटकों का अन्त हिन्दी साहित्य में सर्वथा नवीन तथा मौलिक है। अतः नए सिरे में इस पर विचार करने की आवश्यकता है।

## सामान्य इतिवृत्त

प्राचीन यूनानी नाट्यकारों में इरोपीडोज के नाटकों में स्वच्छन्दतावादी तत्व यत्र तत्र पर्याप्त मात्रा में विकीर्ण अवस्था में प्राप्त होते हैं, पर उनका नाट्य-साहित्य में चरम उत्कर्ष सोलहवीं शताब्दी के अन्त में तथा सत्रहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में ही होता है। यह महारानी एलिजाबेथ का शासन-काल है, जिसमें अंग्रेज जाति की राजनैतिक स्थिति सुदृढ़ हो गई थी। अंग्रेजी साहित्य में यह समय केवल अनुवादों का नहीं है, बल्कि जातीय भावना से युक्त नवीन साहित्यिक चेतना का पूर्ण विकसित रूप इस काल में उपलब्ध होता है। स्पेनिश अहाजी वेडे की पराजय के बाद आरम-विश्वास तथा स्वाभिमान की भावना से युक्त अंग्रेजों के लिए यह सम्भव नहीं था कि वे बवल रोम और स्पेन के साहित्य का अनुकरण मात्र करें। देश प्रेम की भावना से युक्त राष्ट्रीय जीवन से प्रेरणा लेकर नवीन तथा मौलिक साहित्य के निर्माण में यहाँ के कलाकार प्रवृत्त हुए। इटालियन साहित्य के आदर्शों को अपने जीवन और अपनी सांस्कृतिक परम्परा के साथ में ढालकर उन्होंने मौलिक साहित्य का निर्माण किया। यद्यपि इस युग में साहित्य की सर्वतोन्मुखी उन्नति हुई, पर नाट्य-साहित्य का विकास अभूतपूर्व गति से हुआ। इस युग में सर्वश्रेष्ठ नाट्यकार शेक्सपियर के योग के कारण नाट्य-साहित्य का उत्कर्ष चरम सीमा पर पहुँच गया।

इस युग में दुस्मान्त, सुखान्त और दुस्मान्त-सुखान्त नाटक लिखे गए। शास्त्रीय प्रणाली में नाटकों के दो ही प्रकार स्वीकृत थे—दुस्मान्त और सुखान्त। जिसमें दुस्मान्त नाटक ही श्रेष्ठ समझे जाते थे, पर दुस्मान्त-सुखान्त नाटक का निर्माण शेक्सपियर की ही विशेष देन है।

शेक्सपियर के पूर्व नाटककारों में जानलिली तथा राइट ग्रीन आदि उल्लेखनीय नाट्यकार हैं। जानलिली ने तत्कालीन साम्राज्य के रूप, गुण तथा बुद्धि-वैभव के स्तुति गान में नाटक लिखे। उसने दरबारी वातावरण का चमत्कारिक गद्य में प्रभावोत्पादक वर्णन किया। ग्रीन के नाटकों में स्वच्छन्दतावादी तत्व (रोमेन्टिक

एलीमेन्ट्स) प्रचुरता से उपलब्ध होते हैं। अत्यन्त स्वाभाविकता के साथ मुक्त वातावरण का चित्रण यौन ने उपस्थित किया है। नारी-पात्रों की कल्पना में इसे पूर्ण सफलता मिली है। यौन ने 'फायर बेकन' और 'जेम्स फोर्थ' के द्वारा स्वच्छन्दतावादी सुखान्त नाटकों के लिये शेक्सपियर का मार्ग प्रशस्त किया। 'फायर बेकन' की कथा वस्तु के दुर्बल होते हुए भी उनमें तीन विभिन्न दृश्यों का—चमत्कारिक, अभिजात्य वर्गीय तथा ग्राम्य-जीवन का सम्मिश्रण हुआ है, जिसका प्रतिबिम्ब शेक्सपियर के 'ए मिडसमर नाइट्स ड्राम' में मिलता है। 'विभिन्न मानसिक स्थितियों तथा वातावरण का सूक्ष्मतापूर्वक यह सम्मिश्रण सुखान्त स्वच्छन्दतावादी नाटकों का प्रधान लक्षण है। जहाँ राजकुमार भोटे विद्वानों से और परिया शिल्पकारों से मिलती हैं। इनमें ग्राम्य जीवन से प्रेम का वर्णन है और इसका स्वर आध्यात्मिक है।'

'The cardinal feature of the romantic comedy is precisely this interweaving of diverse moods and surroundings where princes meet with clowns, and fairies with artisans, added to the presentation of a rural love usually spiritual in essence'<sup>1</sup>

इस नाटक की प्रणय प्रधान कथा-वस्तु में प्रेमिया के मार्ग की बाह्य बाधायें परियों में राजा ओबेरा (Oberon) और रानी टिटानिया की सहायता से दूर होती हैं। उनके आपस का भ्रम और सन्देह मिट जाता है तथा दोनों प्रेमी और प्रेमिकाएँ राजनियम की रक्षा करते हुए अपने उद्देश्य में सफल होते हैं। कथानक की सुखपूर्वक समाप्ति में अलौकिक पात्रों का विशेष महत्व है।

यहाँ इस उदाहरण का केवल अभिप्राय इतना ही है कि इस काल तक स्वच्छन्दतावादी नाटकों की रचना के लिए प्रशस्त पीठिका तैयार हो गयी थी। इसके कुछ नारी पात्रों की, रोजालिन्ड और इमोजेन प्रभृति की, शेक्सपियर ने भी अपने नाटकों में स्थान दिया है।

'दी कामेडो आफ़ एरस' में नाटक की आनन्दपूर्वक समाप्ति के मूल में दो जुड़वे भाइयों के आकृति-साम्य के कारण उत्पन्न भ्रम और उसका निवारण प्रस्तुत किया गया है। यह एक घटना प्रधान नाटक है तथा प्लोट्स के अनुकरण पर लिखा गया है। 'दी जेन्टिल मेन आफ़ वेरोना' में इटली के वेरोना नगर के दो मित्र वेलेन्टाइन और प्रोथियस और उनकी प्रेमिकायें सिल्विया और जुलिया के सच्चे प्रेम और साहस की चर्चित किया गया है। कथा-वस्तु बड़ी रोचक है तथा कल्पनात्मक वर्णनों के माध्यम से प्रस्तुत की गई है। पहले की अपेक्षा चरित्र-चित्रण में बहुत विश्वास हुआ है, पर कथानक कृत्रिम तथा बहुत कुछ यन्त्रात्मक है।

'लज्ज मेवर्स लास्ट' लिली के अनुकरण पर आधारित है तथा इसमें हास्य के चित्र प्रस्तुत हैं। अधिकांश सुखान्त नाटकों में प्रहसन द्वारा अपरिष्कृत रुचि को परिष्कृत करने का उद्देश्य निहित है।

सन् १६०१ तक नाट्यकारों को विकास-श्रृंखला का द्वितीय सोपान समाप्त होता है। इस काल तक प्रायः सभी सुखान्त नाटक लिख लिये गये थे।

'दो मेरी नाइब्स आफ विन्डसर,' और 'टैमिय आफ दी श्रू' में हास्य और यथार्थ का सुन्दर सम्मिश्रण हुआ है।

'रोमियो एण्ड जुलियट' इसी काल की गीतात्मक तथा दुःखान्त रचना है। इसके कथानक का सम्बन्ध वेरोना नगर के दो अभिजात्य कुली मॉटिग्यू और कैप्युलेट है, जहाँ दोनों का जन्म होना है। इन दोनों वधों की परम्परागत शत्रुता के कारण रोमियो और जुलियट का स्वभाविक प्रणय अभिजाप सिद्ध होता है तथा दोनों की प्रणय की वेदी पर बलि दी जाती है। दुःखान्त हाते हुए भी इस नाटक में शीर्षपूर्ण दृश्य हैं। इसमें कव्यात्मकता है तथा इससे तत्कालीन सामाजिक स्थिति पर अच्छा प्रकाश पड़ता है। 'इनका प्रगाथात्मक चरकर्म कही-कही आनन्द की चरम सीमा को स्पर्श करता है और उसके प्रहसन में परिष्कृत और अपरिष्कृत उपकरणों का—मर-कुशियों और नर्स के चरित्र में आश्चर्यजनक सम्मिश्रण हुआ है। यह दुःखान्त, एक प्रारम्भिक प्रयत्न है, किन्तु स्पष्टता से नव-जागरण काल के विचारों और प्रेरणाओं को मली-भाति प्रस्तुत करता है।'

The lyrical passions at times rise to the heights of ecstasy and the comic matter both of the more refined sort in Mercutio and of the coarser texture in the nurse, is excellently managed<sup>1</sup>

प्रगीत और कवित्त के होते हुए भी रोमियो और जुलियट में यथार्थ जीवन की भाषा प्रस्तुत है। यह नाटक आध्यात्मिक और अलौकिक चमत्कारों से पूर्णतः रहित है। भाग्य और मयोग के कारण इसका दुःख-पूर्ण अन्त होता है, पर भाग्य घुनाली नाटकों के समान प्रमुख कारण नहीं है। इसके बाद के चार दुःखान्त नाटकों में भाग्य केवल संकेत के रूप में आता है।

'मर्चेन्ट आफ वेनिस' का अन्त यद्यपि सूख और प्रसन्नता में होता है, किन्तु नाटक की घटनाएँ उसे दुःखान्त की ओर ले जाती हैं। कुछ असम्भाव्य और अविश्वसनीय घटनाएँ भी नाटक में सम्मिलित हैं। यहाँ दो मानसिक स्थितियाँ—स्वच्छन्दतावादी कलातिरेक तथा दुःखान्त की यथार्थता—कायं कर रही हैं, पर दोनों में किसी में भी पूर्णता नहीं है। यहाँ एक बार और कला की सीमा का अतिक्रमण

हुआ है। 'Here two moods—the mood of romantic fantasy and the mood of tragic reality have met and neither is satisfied Shakespeare for once has overstepped the bounds of acts'<sup>1</sup>

'एज यू लाइक इट' में प्रेम पश्यन् और शीघ्र का सुन्दर सम्मिश्रण हुआ है। रोजालिंड का अनगम सौन्दर्य, धैर्य और प्रेमनिष्ठा, मिलिया की मित्रता तथा कर्तव्य परायणता, ओरलैंडो की वीरता तथा मन्त्र मुक्त में उसकी आश्चर्यजनक विजय आदि के चित्रों का आकर्षक योग इस नाटक में मिलता है।

इन नाटकों के वस्तु-विन्यास में मध्यकालीन शासन और सामाजिक परिस्थितियाँ तथा उन्माह पूर्वक मर्यादक कार्य में क्या वस्तु का संगठन हुआ है। वस्तु-विन्यास में कल्पना और यथार्थ का सम्यक् प्रयोग किया गया है। सभी सुखान्त नाटकों के आरम्भ में विघ्न, विवाद तथा जय के चित्र प्रस्तुत किए गए हैं, जो जीवन की यथार्थता का प्रतिनिधित्व करते हैं। कवित्व के आश्रय से नाट्यकार ने प्रेम की तन्मयता, भक्ति का अजल प्रवाह, तथा मानवीय सद्गुणों का अपूर्व विकास किया है। कथा-विकास के मध्य द्वेष, छल, पश्यन् तथा प्रतिशोध की प्रबल भावना विघ्न के रूप में चित्रित की गई है। अन्त में प्रेम और कथना की विजय द्वारा मानवीय गुणों के प्रति आदर और श्रद्धा का भाव प्रदर्शित किया गया है। तत्कालीन सामाजिक जीवन और माहित्य में प्रेम प्रमुख तत्व के रूप में चित्रित है। किसी न किसी रूप में प्रेम की आराधना ही सभी सुखान्त नाटकों का प्रमुख तत्व है।

दुखान्त नाटकों में 'हैमलेट', 'किंगलियर', 'मैकबेथ' व 'ओथेलो' में नाट्यकार की सर्वतो-मुखी प्रतिभा का चरम उत्थरण देखने को मिलता है। ये संसार के सर्वश्रेष्ठ दुखान्त नाटकों में परिगणित होने हैं। हैमलेट-डेनमार्क के राजकुमार को यह देखकर बहुत विस्मय और हार्दिक दुःख होता है कि उसकी माँ, पिता की मृत्यु के बाद ही उसके चाचा से पुनर्विवाह कर लेती है। उसके पिता की मृतात्मा राजकुमार हैमलेट से यह रहस्य स्पष्ट करती है कि चाचा ने ही उसके पिता की हत्या की है तथा राजसिंहासन पर अधिकार स्थापित कर लिया है। नायक के चरित्र में, इसके उपरान्त नाटक के कार्य में तीव्रता आती है। सत्य तथा मायावी प्रेतात्मा के दर्शन से कार्य की गति तीव्रतर हो जाती है। हैमलेट के मित्र होरेसियो, तथा दो स्वामी-भक्त मृत्यु को भी मृत-राजा की प्रेतात्मा के दर्शन होने हैं। सहानुभूति तथा मानसिक स्थिति की अनुकूलता के कारण इन्हें प्रेतात्मा के दर्शन होते हैं। राजकुमार हैमलेट की माना जटूँड को, जिसकी आँखों पर वासना का पर्दा लगा हुआ है, वह प्रेतात्मा नहीं दिखलाई पड़ती है। राजकुमार अपने चाचा की हत्या का निश्चय

कर लेता है। पडमन्य के द्वारा राजकुमार हैमलेट की हत्या होती है। नाटक का अन्त बड़े ही प्रभावात्मक तथा रहस्यपूर्ण ढंग से होता है। प्राचीन नियम अकलन-त्रय की रक्षा की अपेक्षा चरित्र-चित्रण पर ध्यान केन्द्रित किया गया है।

'ओथेलो' में सर्वथा भिन्न चारित्रिक विशेषतायें उपलब्ध होती हैं। यहाँ निराशा नहीं है, बल्कि कार्य की सशक्त प्रेरणा है। इस नाटक की विषय वस्तु का अपना निजी महत्व है। हैमलेट, मैक्वेथ तथा लियर के समान इसके कथानक का सम्बन्ध किसी राजकीय परिवार से नहीं है। इसका नायक 'ओथेलो' हम्बरी सेना-पति है, और नायिका बेनिस की कुलीन राजकुमारी है। बातावरण भी किसी राज-सभा के वैभव पूर्ण दृश्यो से सम्बद्ध नहीं है। ऐसा मालूम पड़ता है कि शेक्सपियर पर जाने वाले पारिवारिक दुःखान्त नाटको का प्रभाव पड़ रहा था। 'मैक्वेथ' में भी वही प्रमुख विशेषता है जो 'ओथेलो' में है। यहाँ स्कॉटिश सेनापति, कुलीन किन्तु दुर्बल इच्छा सम्पन्न महारजाकासी व्यक्ति है। बाह्य परिस्थितियों की प्रतिकूलता तथा चारित्रिक दुर्बलता के कारण नायक का पतन होता है। अपनी घातक महारजाकासा तथा लेडी मैक्वेथ से प्रेरणा पाकर वह अपनी हत्या की ओर अग्रसर होता है। स्वयं वह ऐसी परिस्थिति में जकड़ जाता है कि प्राण देने के अतिरिक्त उसके सामने कोई दूसरा मार्ग शेष नहीं रह जाता है।

'फिगलियर' में प्रगति की अपेक्षा प्रतिगमन की प्रवृत्ति परिलक्षित होती है। इसमें कथानक का सगठन 'ओथेलो' के समान सुगठित नहीं हुआ है। पहले के दुःखान्त नाटको के समान यहाँ प्रभाववश का अभाव है। महाकाव्य के लिए उपयुक्त चरित्रों को नाटक के लिये चुनना उचित नहीं है। नाट्य काव्य को यह ध्येय रखना है। यहाँ कलाकार ने सत्रहवीं शती के आरम्भिक वर्षों की राष्ट्रीय भावना जागृत की है, इसलिए शायद उसने ऐसे विषय का चयन किया है। दुःखान्त नाटको में नायक का पतन अपने चरित्र की दुर्बलता तथा नियति के विरोध के कारण होता है।

नाटककार ने अन्त में ऐसे नाटको की रचना की है जो जीवन के दुःख-सुख, हर्ष-विषाद तथा उदयान और पतन को प्रस्तुत करते हैं। विस्तृत अनुभव और सूक्ष्म पर्यवेक्षण के बाद वह इस निष्कर्ष पर पहुँचा है कि जीवन में न एकाग्रता सुख है और एकान्त दुःख, बल्कि दोनों के मिश्रण ही जीवन पूर्ण होता है। इन नाटको में नाटककार का जीवन दर्शन परिपक्व रूप में उपस्थित हुआ है। नाटक जब समस्त जीवन की अनुकृति है तो उसमें पूर्ण जीवन का चित्रण भी होना आवश्यक है। यदि केवल सुख अथवा दुःख का चित्रण होता है तो नाटक केवल जीवन के एक अंश का प्रतिनिधित्व करता है। कलाकार के केवल ध्येयार्थता के चित्रण से ही कला की इति नहीं होती, बल्कि उसे ध्येयार्थ के मध्य स्थित शाश्वत सत्य को उपस्थित करना होना, जिससे जीवन में प्रेरणा प्राप्त हो। ऐसी अवस्था में ही कला को पूर्णता प्राप्त होती है। शेक्सपियर ने अन्त में 'पेरिक्लस', 'सिम्बोलिन', 'एन्टिऑन्टेल', और दो 'टैम्पेस्ट'—ये चार

नाटक लिखे, जिनमें दुःख और सुखद घटनाओं का ऐसा सम्मिश्रण हुआ है कि उन्हें नाटकों के प्रचलित अभिधानों में से किसी एक से सम्बोधित नहीं किया जा सकता ।

शेक्सपियर ने नाट्य साहित्य में कल्पना और कवित्व के बल से युगान्तर उपस्थित किया है । प्राचीन रुढ़ियों के बन्धन को छिन्न-भिन्न कर स्वच्छन्दतावादी तत्वों का नाट्य साहित्य में प्रयोग किया ।

काव्य में स्वच्छन्दतावाद का श्रम विकास उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में हुआ है । इस युग के काव्य में प्रगीतात्मकता की बहुलता है । यह भी सत्य है कि प्रगीतात्मक काव्य के लिए जो गुण अपेक्षित हैं, उनमें उच्च कौटिक के नाट्य-साहित्य का निर्माण सम्भव नहीं है । एलिजाबेथ के शासन-काल में ही प्रगीत-काव्य और श्रेष्ठ नाटकों की रचना हुई है । शेक्सपियर ने 'आघेसो' और 'टेम्पेस्ट' जैसे उच्च कौटिक के नाटकों की रचना की, उसी प्रकार चतुर्दश पदियों (Sonnets) तथा गीतों की भी रचना की है । यह मणिवाचन सयोग पाश्चात्य नाट्य-साहित्य में अन्यत्र दुर्लभ है ।

अठारहवीं शताब्दी में प्रमुखतः शास्त्रीय नाटकों की रचना हुई है । उन्नीसवीं शताब्दी में कवि कल्पना की स्वच्छन्द धारा में बह रहे थे । शेक्सपियर का प्रभाव क्लासिकी साहित्यकार होम पर पड़ा । परिणाम-स्वरूप इस शती के आरम्भ में काव्य-नाटकों (Literary Drama) की रचना हुई ।

जान टोडिन ने नाटकों में 'हनीमून, बी करण्यू' पर शेक्सपियर के नाटकों का प्रभाव परिलक्षित होता है । 'बी हनीमून' का कथानक 'जुलियस सीजर', तथा 'रोमियो एण्ड जुलियट' से लिया गया है । 'बी करण्यू' में अन्य विश्वास, कूतूहल, अन्धकार से आच्छन्न गुफाओं और यहाँ से विघटित हुए पुत्रों और स्त्रियों से मिलन आदि कालान्तरिक तत्वों का मिश्रण है । बायरन और सीली ने भी नाट्य साहित्य की रचना की, जिनमें कुछ का अभिनय हुआ । इस काल के दुस्सह्य नाटकों में सीली का 'बी एन्डी' उल्लेखनीय है । यहाँ प्रगीतात्मक प्रवृत्ति की प्रमुखता तथा मन्त्रित्व के अभाव के कारण नाटक का शिल्प अटिपूर्ण रह जाता है । 'Assuredly we may find in it many defects, defects due to lyrical tendencies of the author and to his lack of theatrical knowledge'<sup>1</sup>

इस युग की भाव और कल्पना प्रधान प्रगीतात्मक प्रवृत्ति के कारण अभिनेय नाटक नहीं लिखे जा सके । इसका एक और भी कारण यह है कि नाटककारों ने अभिनेयता और रंगमंच की आदर और सम्मान के भाव से नहीं देखा । बहसंबंध

और शैली को अपेक्षा ब्यापन जनसाधारण की भावना और यथार्थ जीवन के अधिक समीप थे फिर भी वैयक्तिकता के प्रति अत्यधिक आग्रह (Over emphasized subjectivity) के कारण नाटकों में अपेक्षित नाटकीयता तथा प्रभावोत्पादकता न आ सकी।

फ्रांस में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का विकास दो दिशाओं में हुआ। प्रथमतः इससे ऐतिहासिक नाटकों की रचनान्वय पर प्रस्तुत करने के लिए अवसर और प्रोत्साहन मिला। मध्य कालीन दृश्य इस समय विशेष प्रिय थे इसलिए राज-सज्जा, गौण कथा और दृश्य में पुरातत्त्व ज्ञान की सहयता से नान्तिकारी परिवर्तन हुए। दूसरी विशेषता यह है कि विक्टरह्यूगो आदि कलाकारों में स्वतन्त्र शैली के विकास की प्रवृत्ति बढ़ी। इसने प्राचीन सांस्कृतिक नियमों और स्थिर स्वरूपों को छिन भिन्न किया।

बान्स में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के चरम विकास होने पर भी नाट्य-साहित्य में शेषविषय के नाटकों के समान कोई उल्लेखनीय कृति नहीं आ सकी। इसके दो प्रमुख कारण थे। एक तो प्रगीनों का निजी व्यक्तित्व और वैयक्तिक कथा-वस्तु के विकास में बाधक सिद्ध हुआ। दूसरा कारण यह था कि इस युग में भाषा-तिरके और कल्पना की तरफ से साहित्यिकों ने नाट्य रचना की ओर ध्यान नहीं दिया।

हिन्दी में नाट्य साहित्य का उद्भव शृङ्खलाबद्ध रूप में भारतेन्दु से ही होता है। भारतेन्दु स्वतन्त्र युग के सज्ज कलाकार हैं अतः उनमें प्रचीन और नवीन दोनों प्रवृत्तियों और शैलियों का मिश्रण स्वाभाविक ही है। आग्रह से मुक्त भारतेन्दु ने नवीन युग की चेतना को स्वच्छन्दतापूर्वक अभिव्यक्त किया। इस युग के सभी नाटककारों ने भारतेन्दु द्वारा निर्दिष्ट पथ का ही अनुसरण किया है। इस काल के कुछ नाटकों में स्वच्छन्दतावादी तत्वों का समावेश हुआ है। भारतेन्दु द्वारा अनूदित 'विद्या सुन्दर' से ही उनकी रुचि का परिचय प्राप्त हो जाता है। सामाजिक बन्धनों की उपेक्षा कर प्रेम-विवाह का समर्थन इस नाटक की प्रमुख विशेषता है। विद्या को प्राप्त करने के लिए सुन्दर अद्भुत साहस और पराक्रम का परिचय देना है। शौर्य और शृङ्गार उसके चरित्र के भूषण हैं। यह रोमेन्टिक प्रवृत्ति भारतेन्दु की मासिक स्थिति के अनुकूल पड़ी। बहुत से आलोचकों ने 'विद्या सुन्दर' पर प्रतीकात्मकता का अनावश्यक भार लादकर तत्कालीन सामाजिक प्रवृत्तियों की उपेक्षा की है, जिसका प्रतिनिधित्व यह नाटक बड़ी सफलतापूर्वक करता है। 'कुछ शोधकों ने इस पर व्यर्थ में ही प्रतीकात्मकता का लबादा उठाया है। वह उनका आत्म-प्रक्षेपण (Self projection) है। विद्या न तो बुद्धि (Wisdom) है और न सुन्दर तरुण तपस्वी।'<sup>2</sup>



शृंगार प्रधान यह नाटक उन्मुक्त प्रेम का समर्पक है। व्यक्ति स्वातन्त्र्य के ओर उन्मुख होते हुए भी सुंदर विद्या का पश्चात्ताप और खेद प्रकट करने सामाजिक मर्यादा के साथ समझौता करने का संकेत देता है।

भारतेन्दु युग के नाटकों की विषय-वस्तु प्रमुखतया सामाजिक परिस्थितियों से सङ्गृहीत और सम्बद्ध है। सामाजिक रुढ़ियों तथा प्रचलित बुराईयों की ओर लोगों का ध्यान आकृष्ट करने के लिए इनकी रचना की गयी है। भारत के प्राचीन गौरव की स्मरण कराते हुए बाल विवाह, बृद्ध विवाह के दोष तथा विधवा-विवाह के समर्थन के चित्र प्रस्तुत किए गए हैं। सुधारवादी दृष्टिकोण की प्रमुखता से अभिव्यक्ति की गयी है और जीवन की यथार्थता के मानिक चित्र प्रस्तुत किए गए हैं। ये नाटक संस्कृत नाटकों की अपेक्षा जन साधारण के जीवन के अधिक समीप हैं। शास्त्रीय नाट्य-नियमों की अपेक्षा इन पर युरोपीय पश्चात्य नाट्य का अधिक प्रभाव पड़ा है।

इस युग के दुस्सन्त नाटकों में 'रणधीर और प्रेममोहिनी' ने बहुत प्रसिद्धि पायी। इसकी प्रेरणा से 'लावण्यवती सुदर्शन' नामक नाटक की रचना हुई। यह नाटक भी उस युग में प्रसिद्ध हुआ। अवाहरलात बैद्य ने 'लावण्यवती सुदर्शन' को ही किंचित परिवर्तन कर कमल मोहिनी भवरसिंह नामक नाटक लिखा। इस समय के दुस्सन्त प्रेम नाटकों में 'रणधीर और प्रेम-मोहिनी' तथा बालमुकुन्द पाण्डे का 'गंगोत्री' ये दो प्रतिनिधि नाटक माने जा सकते हैं। इनमें से प्रथम पर शेक्सपियर के 'रोमियो जुलियट' का प्रभाव पड़ा है। 'दोनों के कथानक तो बहुत मिलते जुलते हैं ही, सम्वादों में भी स्थान स्थान पर बहुत अधिक साम्य है। एक आघ स्थलों पर शेक्सपियर के कुछ अन्य नाटकों के सम्वादों की भी छाया है। एक आलोचक ने शेक्सपियर के इस नाटक की बाह्य परिस्थितियों का दृष्टान्तकी कथा है, श्री निवासदास जो के इस नाटक की भी हम इसी कोटि की हिन्दी की प्रथम रचना कह सकते हैं।'

रोमियो जुलियट और रणधीर और प्रेम मोहिनी की कथा-वस्तु में बहुत साम्य है। दोनों के कथानक दो राजकुमारों और सम्भ्रान्त कुलों से सम्बद्ध हैं। सूरत की राजकुमारी प्रेम मोहिनी और उसका भाई रघुदमनसिंह है। रणधीरसिंह पाटन का निवासित राजकुमार है जो अपने विदूषक गुरु और अनुचरों के साथ सूरत में ही निवास करता है। रोमियो जुलियट के कथानक का सम्बन्ध भी मोन्टेथ्यू और कैप्यूलेट दो कुलों के मध्य की परम्परागत शत्रुता से है। इटली के वेरोना नगर में खुली सड़कों पर दोनों कुलों के समर्थक आपस में द्वन्द्व युद्ध करके अपने जीवन की

बलि देने थे। रोमियो और जूलियट की मृत्यु के बाद दोनों कुलो की शत्रुता समाप्त होती है। अन्त में मीटिग्यू जूलियट की शुद्ध स्वर्णप्रतिमा बनाने की प्रतिज्ञा करते हैं जिसके साथ रोमियो भी चिरस्मरणीय रहे। 'रणधीर और प्रेम मोहिनी' में भी दोनों की मृत्यु के बाद अज्ञानजन्य सकीर्ण मर्यादा तथा मिथ्याभिमान नष्ट होते हैं।

रणधीरसिंह अपने पराक्रम और साहस से रिपुदमन के प्राणा की रक्षा करता है। यही स यह कथानक स्वाभाविक मति से आगे बढ़ता है। दोनों राज-कुमार आजीवन मित्रता का निर्वाह बिकट परिस्थितियाँ में भी करते हैं। रणधीर सिंह के गुणों को सुनकर प्रेम मोहिनी उस प्रेम करने लगती है। सूरत का राजा, रणधीर को एक साधारण परिवार का व्यक्ति समझकर उसके शौर्य और साहस से प्रभावित होते हुए भी उससे घृणा करता है। सुखवासी लाल की कथा अन्त तक चलती है। यह एक धूर्त और बहुत नीच प्रवृत्ति का सेवक है जो रणधीरसिंह को बेव्यागामी बनाकर उनसे घन ऐंठना चाहता है। दूसरा मृत्यु जीवन, स्वामी-भक्त और ईमानदार है। रणधीरसिंह की मृत्यु के बाद उस स्वामी भक्त मृत्यु—जीवन का ससार सूना और उजाड़ हो जाता है।

मायिका प्रेम मोहिनी शुद्ध सात्त्विक प्रेम की उपासिका है जिसमें त्याग और बलिदान की भावना कूट कूट कर भरी हुई है। तत्कालीन सामाजिक रुढ़ियों और बन्धनों की उपेक्षा कर विनमृता तथा निर्भीकतापूर्वक अपने पिता से कहती है—'जो राजा अपने स्वार्थ अथवा पक्षपान से प्रजा को दुःख देता है उसका कभी भला नहीं होता'<sup>१</sup> ये शब्द आपके ही हैं। 'किर अपना बचन न निभायेंगे तो ये बचन कैसे निर्मेणें।' इस प्रकार प्रेम मोहिनी अपने पिता से रणधीर के प्रति अपने प्रेम का समर्पण करती है तथा अपने पिता के बचन और कार्य में विरोध दिखलाती है।

सामाजिक समता का समर्थन करते हुए रणधीर सूरत के महाराज से अपने विचारों को इन शब्दों में व्यक्त करता है—'जैसे आपके ऊँचे महलों पर सूर्य की धूप पड़ती है, तैसे ही हमारी गरीब सोपड़ी में भी सूर्य भगवान् प्रकाश करते हैं। जैसे आपके फलदादार महलों पर धनधार घटा जल बरसाती है तैसे हमारी गरीब सोपड़ी को भी अपनी अपार दया से सूखा नहीं रखती। हमारा आपका सब ससारी हाल एक-सा है और हम तुम को ये झूठा झगडा छोड़कर एक दिन अवश्य यहाँ से जाना पड़ेगा। परन्तु आपके मुकुट में अभिमान का तुरा और लमा है, ये ही आपकी बड़ाई है।'<sup>२</sup> उस समय की सामाजिक परिस्थितियों को देखते हुए ये विचार शान्तिकारी बड़े जायेंगे।

१ रणधीर और प्रेम मोहिनी, अंक ४, गर्भांक १, पृ० ११९ (दूसरी बार वि० स० १९७२)

२ वही, पृ० ८१

पूत नौकर अपने मालिक को लूटने तथा उसकी दुर्बलताओं से लाभ उठाने की चिन्ता में लगे रहते हैं। दूसरे नौकर को भी इस मार्ग पर चलने के लिए वे प्रोत्साहित करते हैं। मुखवासोलाल अपने साथी को उपदेश देता है—'देखो जरा दूरनदेशी को काम में लाओ। नौकरी की जड़ जमीन मैं सवा हाथ ऊंची है, इसके ऊपर नाज करना दानिशमन्द का काम नहीं। तुम नाहक मेहनत करके जान देते हो। मालिक के रूपरू कोशिश और तन्देही करके बारगुजारी दिखलाना, पीछे दोस्त मादनाओं में बैठ गुलछरें उड़ाना, बातों बातों में गैर की बारगुजारी धूल करके अपनी खैरस्वाही जनाना। अरे मिया बोलत बड़ी चीज है, इससे दुनिया के सारे काम निकलते हैं। देखो, जबानी का कमाया जईफी में बाम आयेगा।' <sup>1</sup>

नाटककार के सामने युग की सीमायें थीं। स्थान मिलते ही उपदेश दे दिए जाते हैं। पर विषय और विधान को ध्यान में रखते हुए इस नाटक में स्वच्छन्दता-वादी तत्त्व पूर्ण माना में विद्यमान हैं। रणधीर आवेश में आवर दुर्बिहीनता का भी परिचय देता है। जीवन उसे निःशस्त्र युद्ध में जाने से रोकता है, पर उसकी बात अनसुनी कर वह युद्ध में फूट पड़ता है। शौर्य और विश्वास की अतिशयता के कारण अपने जीवन को सवट में डाल देता है।

नाटककार दुस्मान नाटक लिख रहा है। अतः नायक के चरित्र की दुर्बलता उसके पतन और विनाश का कारण होती है। यद्वा वेक्सपियर का प्रभाव नाटककार पर परिलक्षित होता है। यदि रणधीर ने अपने आवेश को सभ्य कर सशस्त्र युद्ध में प्रवेश किया होता तो शायद घटना क्रम परिवर्तित होता और नाटक का परिणाम इस प्रकार का नहीं होता।

'रणधीर और प्रेम मोहिनी' में शौर्य और पराक्रम के साथ कथन एक प्रधान दृश्य भी बड़े मार्मिक हैं। सूरत महाराज के 'नजर बाग' नामक बाटिका में दोनों का मिलन होना है। रणधीर सिंह प्रेम मोहिनी की प्रेम परीक्षा के लिए उससे अलग हो जाता है। यह वियोग नायिका के लिये असह्य हो जाना है। वह फूट फूट कर रोने लगती है। '(गदगद स्वर से) हे अधम शरीर! तूने प्यारे मित्र का सग न दिया तो क्या हुआ? प्राण तो तेरा साथ छोड़कर उसके सग जाता है। हा मित्र! आपके वियोग में बहुत दिन जीने के बदले तत्काल प्राण छोड़ देना मेरे मन की अच्छा लगता है। हे प्यारे आप मुझको छोड़ कर चले गये, पर मैं आपसे अलग होने की सामर्थ्य नहीं रखती।' <sup>2</sup> मूर्छित अवस्था में जो वह विलाप करती है उससे प्रेम की गहराई और निष्ठा प्रगट होती है।

१ रणधीर और प्रेम मोहिनी, अंक १, गर्भाव ५, पृष्ठ ३२

२ रणधीरसिंह और प्रेम मोहिनी, अंक ३, गर्भाव चतुर्थ, पृष्ठ ९७

रणधीर की मृत्यु का दृश्य देखकर शायद ही कोई दर्शक अपने को रोक पाये। वह दर्दनाक चित्र देखकर देखने वाला स्वभावतः रो पड़ता है। वह कष्ट दृश्य बड़ा ही मर्मस्पर्शी है।

पारसी कम्पनियो में जिस प्रकार अस्वाभाविक पद्यात्मक सवाद होते थे उसी प्रकार यहाँ भी पद्य में विलाप कराया गया है।

‘हा मम प्राण महीप सुत, कहा रहे मूखमोर।

बाह गहे की लाज तज चले प्रेम तुण तोर।’<sup>१</sup>

अन्त में ‘रोमियो जुलियट’ के समान इसमें भी प्रतिमा स्थापन का दृश्य आता है। मूरत नरेश कहते हैं—‘प्रेम मोहिनी की प्रतिमा के संग रणधीरसिंह की रत्न-जटित मूर्ति बनवाकर यहाँ रखने की मेरे मन में इच्छा है।’<sup>२</sup>

शालिग्राम वैद्य का ‘लावण्यवती सुदर्शन’ प्रेम प्रधान दुस्मान्त नाटक भी कई बार अभिनीत हुआ, पर ‘रणधीर और प्रेममोहिनी’ की कोटि का यह नाटक नहीं है। इसकी विषय-वस्तु और सवाद कई नाटकों से लिए गये हैं। नायिका रत्न में सुदर्शन को देखकर उसपर मुग्ध हो जाती है। नायक और नायिका का साक्षात्कार भी ‘विद्या-सुन्दर’ तथा ‘रणधीर और प्रेम मोहिनी’ के समान बाटिका में होता है। रणधीर सिंह का मित्र रिपुदमन युद्ध करते हुए रण-क्षेत्र में अपने मित्र के लिए प्राणोर्ध्व करता है। वह रणधीरसिंह से उपकृत होने के कारण अपने कर्तव्य का निर्वाह करता है। यहाँ सुदर्शन का मित्र सुनोचन अपने मित्र को मरा हुआ देखकर आत्म-हत्या कर लेता है।

पौराणिक प्रसंगों की उद्भावना से इस नाटक में कई असंगतियाँ आ गई हैं। यहाँ पक्षी मनुष्य की बोली बोलता है, दिव्य पुरुष प्रगट तथा अन्तर्धान होता है, राक्षस नायक को उठाकर ले जाता है और सुलोचन अपने मित्र का पता दिन में चन्द्रमा से पूछता है। नाटककार युगीन परिस्थितियों में उदासीन है। ‘लावण्य-वती सुदर्शन’ की भूमिका एवं प्रस्तावना से प्रगट होता है कि नाटककार का अभिप्राय केवल प्रेम मार्ग के तकड़ों को चित्रित करना मात्र है। नायक और नायिका की मृत्यु के अतिरिक्त शेष सभी पात्रों की मृत्यु सर्वथा अस्वाभाविक और बेमेल लगती है।

‘लावण्यवती सुदर्शन’ को आधार मानकर जवाहरलाल वैद्य ने ‘कमल मोहिनी भवरसिंह’ नामक दुस्मान्त नाटक की रचना की। इन दोनों की अपेक्षा ‘बालमुकुन्द पाण्डे’ का ‘योगोत्री’ यथार्थ की भूमिका पर आधारित उत्तम दुस्मान्त

१. रणधीर और प्रेम मोहिनी अंक ५, गर्भांक १, पृ० १३४

२. वही, अंक ५, गर्भांक १, पृष्ठ १४९

नाटक है। तत्कालीन सामाजिक परिस्थितियों का यथार्थ चित्र इस नाटक में मिलता है। यथार्थ की पृष्ठभूमि पर शायद यह सर्वश्रेष्ठ दुस्वार्थ रचना है। प्रणय और विवाह के मार्मिक चित्र न रहते हुए भी यह नाटक दर्शकों के सम्मुख राजा की जघन्य वासना, उसके अत्याचार, रानी की दयनीय स्थिति तथा सामन्ती व्यवस्था की धिनीनी तसवीर उपस्थित करता है।

राजा जगजीतसिंह अपने सहचर और विश्वासपात्र भेदिया रामकृष्ण से आभोर वाला गगोत्री के रूप-गुण की प्रशंसा सुनकर उसपर मग्न हो जाता है। आज भी ऐसे नीच स्वभाव के कर्मचारी मिलते हैं जो अपने मालिकों को कुमार्ग की ओर ले जाकर उनकी दुर्बलताओं से लाभ उठाने की चेष्टा करते हैं। 'रणघोर और प्रेम मोहिनी' के सुखवासोलाल और रामकृष्ण ऐसे ही अनुचर हैं। रामकृष्ण गगोत्री के पिता हरवल्लभ को लालच देकर अपनी कन्या का सतीत्व बेचने को तैयार कर लेता है। यह भी उस अवस्था में जब गगोत्री के विवाह के लिए बारात आई हुई है। बारात एक दिन के लिए रोक ली जाती है। पहली किशत में रामकृष्ण राजा की ओर से गगोत्री के पिता को नेवते में पाँच सौ रुपये देता है। इस कार्य के लिए राजा से और पन्द्रह हजार रुपये की माग करता है। राजकोष रिक्त है, इसलिये नगर सेठ बनारसीदास से ऋण लेने की योजना बनाई जाती है, पर वस्तु स्थिति का ज्ञान हो जाने के कारण वह रुपये देना अस्वीकार कर देता है।

कामाग्र्य नृपति रानी के आभूषणों की पेटी बलपूर्वक छीन कर अपना कार्य सिद्ध करने के लिए रामकृष्ण के हाथ सौंप देता है। रामकृष्ण सभी आभूषण अपने पास रख लेता है और केवल दो ही महने गगोत्री के पिता को देता है। हरवल्लभ महतो, गगोत्री को अपनी स्त्री की सहायता से रानी से मिशने के बहाने सात घड़ी रात बीते राजा के पास जाने को तैयार कर लेता है। लोभवश गगोत्री के मा बाप दोनों ही ऐसे निकृष्ट कार्य में लीन हैं। सामन्तशाही का जघन्य अत्याचार इस नाटक में मुखर हो उठा है।

सेठ बनारसीदास रानी की परिचारिका चन्दू के सहारे सभी रहस्य रानी से खोल देता है। चन्दू गगोत्री से मिलकर इस पडयन्त्र का भण्डाफोड़ कर देती है। गगोत्री स्वभाव से पनि परायणा और साध्वी युवती है। रानी के आभूषण लौटाने के निमित्त राजा के पास नियत समय पर अपने पिता के साथ पहुँच जाती है। राजा से वह उन सभी बहुमूल्य आभूषणों की माग करती है, जिन्हें रामकृष्ण ने अपने पास छिपा रखा है। रामकृष्ण को सभी आभूषण देने पड़ते हैं। गगोत्री आभूषणों से सजकर अपने सतीत्व की रक्षा के लिए कटिबद्ध हो दर्पण में अपनी प्रतिमा देखती है। इस समय उसका प्रत्येक रोम विलाप कर रहा है। इसके बाद गिन-गिन कर सभी आभूषणों को उतार कर पेटी में बन्द करती है और रानी को देने के लिए चल पड़ती है।

कामुक राजा उसे देखकर प्रसन्न हो जाता है। वह उसका हाथ पकड़ लेता है,

पर गगोत्री दृढ़ता से उसका हाथ जटन देती है। गगोत्री का नीच पिता भी उसे राजा की आज्ञा मानने की सलाह देता है। भावो म भरी गगोत्री अपनी दयनीय स्थिति तथा मार्मिक पीड़ा को व्यक्त करते हुए अपने पिता से कहती है— 'हे पिता ! निस्सन्देह तुम्हारा निपुत्री होना ही अच्छा था। तुम्हारा-सा निर्लज्ज व लोभी मनुष्य मेरा बाप होने योग्य कदापि न था। मैंने जो तुमको पिता कर माना और तुमसे स्नेह किया व जिस प्रकार तुम्हारी सेवा व आज्ञा पालन में तत्पर रही, मेरे वर्ण की पुत्री अपने बाप की ऐसी न कर सकेगी। परन्तु तुमने उसका यह पलटा चुकाया। कदाचित् ईश्वर तेरी चूक क्षमा कर दें पर मैं कभी न क्षमा कहूँगी। तुम जानते हो कि मैं अनभिज्ञ बनकर तुम्हारे साथ आई हूँ। मैं तुम्हारी इन करतूतों को जानती थी। परन्तु यदि मैं न जानती तो मेरी रानी के गहने पापी रामकृष्ण के लिए अमृत का गुटका हो जाता। मैं केवल गहना देने आई थी, मो दे चुकी, देखूँ, अब मेरे साथ कोई क्या करता है ?' अपने सतीत्व और मर्यादा की रक्षा के लिए वह अब सब कुछ करने को तैयार है। राजा के कर्मचारी तथा उसका पतित पिता भी उसे बलपूर्वक उठाकर बाटिका में पहुँचा देते हैं। वह अपने लोभी पिता तथा वासना के गर्त में आकण्ठमग्न राजा को भी डाटती है, धिक्कारती है। इसी बीच उसका पति भी जिसके साथ कुछ घण्टे पूर्व ही अग्नि को साक्षी देकर उसका विवाह हुआ है, वहाँ आ पहुँचता है। रामकृष्ण उस गोली मार देता है। गगोत्री अपने पति की लाश से लिपट कर फूट फूट कर रोती है। दर्शकों की भीड़ चारों ओर खड़ी है। इस भीड़ में भी वह कामान्व नृपति उसके अंगों को स्पर्श करता है।

गगोत्री रामकृष्ण की तलवार छीनकर उसपर आक्रमण करती है और उसी के तमचे से आत्म हत्या कर लेती है। वह युवती अपने पति की लाश पर तडप-तडप कर छटपटाती हुई प्राण त्याग करती है।

अपने समय का यह एक-मात्र प्रतिनिधि दुखान्त नाटक है, जिसकी नायिका निम्न वर्ग की है तथा नाटक यथार्थ के घरातल पर आधारित वास्तविक चित्र प्रस्तुत करता है।

भारतेन्दु काल के प्रेम प्रधान नाटकों में नायक और नायिका के परस्पर आकर्षण तथा दोनों के प्रेम सूत्र में बँध जाने के तीन माध्यम स्वीकृत हैं, रूप, गुण, श्रवण, साक्षात् प्रथम दर्शन और स्वप्नदर्शन। रूप और गुण की प्रशंसा सुनकर दोनों के परस्पर-आसक्त होने की परम्परा नल दमयन्ती से अपनायी गई है। उपा और अनिरुद्ध की भाँति स्वप्न दर्शन को भी प्रणय का माध्यम स्वीकार किया गया है। दोनों के प्रथम मिलन से प्रेम-सूत्र में आवद्ध होने की प्रथा 'अभिज्ञान शाकुन्तल' से ली गयी

है। राज उपवन में प्रथम मिलन से प्रणय मून में वधने का क्रम हिन्दी में 'विद्या-सन्दर' में आरम्भ होता है, जिसे 'रणधीर और प्रेम मोहिनी' तथा सवरण, 'मदन भंजरी' प्रभृति नाटकों में अपनाया गया है।

इस युग के नाटककारों ने शास्त्रीय प्रणाली की जटिलता से निकल कर नवीन पादचात्य प्रभावों को युगीन परिस्थितियों और रुचियों के अनुकूल स्वीकार किया, साथ ही समाज सुधार, सामाजिक कुरीतियों और जर्जर परम्पराओं की भत्सना की आरम्भ किया। प्राचीन इतिहास के गौरवमय विषयों को, जिनसे देश और जाति में नव-जीवन का संचार हो, अपने नाटकों में प्रस्तुत किया। विषय-वस्तु का विस्तार इस युग में व्यापकता से हुआ। विभिन्न प्रकार के चरित्रों, उदात्त तथा निम्न वर्ग के पात्रों जैसे कुलदेव, दलाल, दुकानदार आदि का समावेश किया गया।



## प्रारम्भिक काल

प्रसाद के आरम्भ के चार नाटको — सृजन, प्रायश्चित्त, कल्याणी-परिणय, और 'कहनालय' का साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान न रहते हुए भी उनकी नाट्य कला की विकास-प्रक्रिया को समझने के लिए अध्ययन आवश्यक है। इनमें उन्होंने विभिन्न काल से कथा-वस्तु का चयन किया है तथा भिन्न शिष्टा का प्रयोग किया है किसी में शास्त्रीय-पद्धति का प्रयोग किया है तो दूसरे में सर्वथा नवीन शैली अपनायी है। प्रारम्भ-काल हीमें के कारण नाटककार की नाट्य-कला का स्वरूप स्थिर नहीं हो पाया है, वह अपनी दिशा खोज रही है। विषय-वस्तु की दृष्टि से आरम्भ से ही इस बात का निश्चयात्मक संकेत मिलता है कि प्रसाद वैदिक, प्राचीन संस्कृत-साहित्य तथा इतिहास की खोज में लीन हैं।

पहला नाटक 'सृजन' है, जिसका कथानक महाभारत के अश्विमेध विशेष से लिया गया है। दुर्योधन, द्रुपदरोष के निकटवर्ती कानन में कर्ण और शकुनि के साथ उत्सव मनाने गया है। यही पाण्डव भी अज्ञातवास कर रहे हैं। गन्धर्वराज चित्रसेन इस प्रदेश के राजा हैं। उनकी विभिन्न प्रार्थना को अनसुनी करके दुर्योधन आदि उस प्रदेश में मृगया खेलने का प्रयत्न करते हैं। अतः दोनों पक्षों में युद्ध होता है और अन्त में दुर्योधन अपने मित्रों सहित बन्दी किया जाता है। उसी वन में स्थित युधिष्ठिर को जब इस घटना का ज्ञान होता है तो वे भीम के अमहमत होने पर भी अर्जुन को उनी समय भेजते हैं कि वे दुर्योधन आदि को अपने बाहुबल से शीघ्र मुक्त करें। अर्जुन और गन्धर्वसेन में युद्ध होता है, पर चित्रसेन बीच में ही अपने मित्र अर्जुन को पहचान लेते हैं और युद्ध बन्द करने का आदेश देने हैं। सभी युधिष्ठिर के सम्मुख उपस्थित होते हैं तथा दुर्योधन प्रभृति बन्धन से छुटकारा पाते हैं। चित्रसेन युधिष्ठिर से गुरे-द्र का आशीर्वाद निवेदन करते हैं तथा यह भी



सूचित करते हैं कि देवेन्द्र को कौरवों के असत्परामर्श का ज्ञान हो गया था। सभी युधिष्ठिर की समा और सहनशीलता की प्रशंसा करते हैं और दुर्योधन भी युधिष्ठिर की गरिमा के सम्मुख नमस्तक होता है।

शिल्प विधान की दृष्टि से 'सज्जन' पर भारतेन्दु का प्रभाव परिलक्षित होता है। 'सज्जन' को छोड़कर और कोई नाटक संस्कृत की नाट्य-परम्परा से इस प्रकार प्रभावित नहीं है। सर्व प्रथम नान्दी में शंकर की वन्दना है। शिवदूषी किरात सञ्जुन को दिव्यास्त्रों की प्राप्ति हुई थी। दुर्योधन इन अस्त्रों के कारण पाण्डवों से ईर्ष्या करता था। इस प्राप्ति का कथानक की ओर भी संकेत किया गया है। यह नान्दी संस्कृत परम्परा के अनुकूल है। नान्दी के अनन्तर प्रस्तावना है और अन्त में भारत वाक्य का विधान है। तीन स्थलों पर संवाद पद्यात्मक हैं। एक पात्र अपनी बात पद्य में कहता है और दूसरा इसका उत्तर पद्य में ही देता है। भारतेन्दु ने 'कपूर मजरी' में पद्यात्मक संवाद का प्रयोग किया है। प्रसाद ने भी शायद उसी से प्रभावित होकर इस प्रकार का प्रयोग किया है। संस्कृत नाटकों की भाँति स्वगत का भी विधान हुआ है, जिसका प्रयोग क्रमशः कम होता गया है और भूवस्वामिनी में जिसका प्रयोग बिल्कुल नहीं हुआ है।

### प्रायश्चित्त

'सज्जन' के विपरीत 'प्रायश्चित्त' पूर्णतः पार्श्वार्थ शैली पर लिखा गया सम्भवतः हिन्दी का प्रथम दुस्ान्त एकशब्दी है। इसके कथानक का सम्बन्ध मुसलमानों का भारत पर आक्रमण और शासन की स्थापना से है। जयचन्द ईर्ष्या द्वेष के कारण अपने जामाता पृथ्वीराज से प्रतिशोध लेने के लिए मुहम्मदगोरी को आमन्त्रित करता है। युद्ध में पृथ्वीराज की मृत्यु होती है। जयचन्द अपनी सफलता पर क्षण भर के लिए प्रसन्न होता है। पर उसी समय वह आकाश में दो विद्याधरियों के परस्पर वार्तालाप की ओर उनके तीखे व्याग को सुनकर अपने नीच और पतित कार्यों के लिए पश्चात्ताप करता है। विद्याधरियों के समापण का इतना सघन प्रभाव उसके ऊपर पड़ता है कि सयोगिता की पुष्क-मदित सिहनी मूर्ति उसकी आँखों के सामने प्रत्यक्ष हो उठती है। वह विक्षिप्त हो उठता है। इस विक्षिप्तावस्था में राज्य का भार अपने पुत्र और मन्त्री को देकर प्रायश्चित्त के लिए चल पड़ता है। वह गया में कूद कर आत्महत्या करता है।

इस नाटक में नान्दी, प्रस्तावना नहीं है, पद्यात्मक संवाद भी नहीं है। दुस्ान्त होने के कारण अन्त में भारत वाक्य का न होना स्वाभाविक ही है। भाषा अवसर के अनुकूल है।

### कल्याणी-परिणय

यह नाटक आज स्वतन्त्र रूप में उपलब्ध नहीं है। 'चन्द्रशुक्ल' के चतुर्थ अंक में परिवर्तित होकर इसका अन्तर्भाव हो गया है। इसकी विषय वस्तु का सम्बन्ध

उस ऐतिहासिक घटना से है जिसमें चन्द्रगुप्त अपने बाहुबल से नन्दवंश का नाश करता है तथा सिल्यूकस को पराजित कर उसकी कन्या कार्नेलिया से विवाह करता है। यहा कार्नेलिया ही कल्याणी है। इस विवाह से दोनों पक्षों का कल्याण तथा दोनों में स्थायी मैत्री की स्थापना होती है। चन्द्रगुप्त अपने स्वसुर सिल्यूकस की सहायता के लिए सेनापति चडविक्रम को नियुक्त करता है। इसके प्रमुख पत्र है चाणक्य, चन्द्रगुप्त, सिल्यूकस और कार्नेलिया।

चाणक्य अपने बुद्धि-वैभव का प्रयोग, चन्द्रगुप्त के निष्कटक राज्य की स्थापना तथा दोनों कुलों को दृढ़ मैत्री-बन्धन में बांधने के लिए करता है। चन्द्रगुप्त के शौर्य और पराक्रम उल्लेखनीय हैं। वह अवसर के अनुकूल मित्र-शत्रु दोनों ही हो सकता है तथा दोनों अवस्थाओं में उदार है। सिल्यूकस में अभिमान और कान-रता के लक्षण विद्यमान हैं।

इस नाटक का कथानक नौ दृश्यों में विभक्त है। प्रारम्भ में मान्दी है पर प्रस्तावना का विधान नहीं है। अन्त में कल्याणी परिणय के उपलक्ष्य में किया गया मंगल-गान भरत वाच्य के समान है। सम्वादों में पद्य का प्रयोग किया गया है। इसके गीत ग्रीक हैं और-उनका प्रयोग प्रसंगानुकूल हुआ है।

### करुणालय

यह हिन्दी का प्रथम गीति-नाट्य है। यह नाटक पाँच दृश्यों में विभक्त है तथा इसका कथानक वैदिक साहित्य से लिया गया है। इसमें मान्दी, प्रस्तावना, और भरत वाच्य का विधान नहीं है। सरयू में महाराज हरिश्चन्द्र का अपने सेनापति ज्योतिष्मान के साथ नौका-विहार से प्रथम दृश्य का आरम्भ होता है। सहसा महाराज की नाव रुक जाती है। आकाशवाणी द्वारा उन्हें पुत्र-वलि का स्मरण कराया जाता है। हरिश्चन्द्र पिता होने के कारण पुत्र की भ्रमता और स्नेह से परिचिन्तित हैं। पर कर्तव्य के अनुरोध से वे पुत्र वलि की प्रतिज्ञा करते हैं और नाव लौटती है। राजकुमार रोहित पिता की आज्ञा का गौरव समझते हुए भी अपने प्राणों की सार्वजनिक सम्पत्ति मानने की प्रस्तुति नहीं। उस पर पूर्ण रूप से अपना अधिकार मानता है। रोहित की आकाशवाणी द्वारा इन्द्र का आसीर्वाद प्राप्त होता है। वह ऋषि अजोगर्त के आश्रम पर पहुँचा है जहाँ अकाल के कारण सभी पशु-पक्षी दुष्टी और व्यग्र हैं। राजकुमार सी गायें देकर ऋषि के मध्यम पुत्र शुन शेफ को नरमेव के लिए सरोट कर अपने पिता के पास लौटता है। आरम्भ में महाराज आज्ञा-भंग करने के कारण रोहित से अप्रसन्न होकर उसे राज्याधिकार से वंचित करते हैं। महर्षि वशिष्ठ राजकुमार के कार्य का समर्थन करते हैं, और उसका बोधित्व सिद्ध करते हैं। महाराज नर-वलि के लिये प्रस्तुत होते हैं। यज्ञ के सभी उपकरण प्रस्तुत हैं। महर्षि वशिष्ठ, महाराज हरिश्चन्द्र और रोहित सभी यथा-

स्थान बँठे हैं। शुन शोक रूप से बधा है। वसिष्ठ का पुत्र शक्ति बलि देने के लिए आगे बढ़ता है, पर कल्याण से द्रवित इस प्रकार के नृससकार्य में अपने को असमर्थ पाकर शस्त्र फेंक देता है। स्वार्थान्ध अजीगत इस नृससकृत्य के लिए प्रस्तुत होते हैं। शुन शोक जगत्पिता से कल्याण के लिये प्रार्थना करता है।

इसी बीच आकाश गर्जन के साथ विश्वमित्र अपने सौ पुत्रों सहित उस यज्ञ गडप में पहुँचते हैं। वे ऋषि वसिष्ठ की तथा इस मिथ्याचार की भर्त्सना करते हैं। एक राजकीय दासी या विश्वमित्र की पत्नी है तथा शुन शोक जिसका पुत्र है, ठीक इसी समय बहा गडप जानी है। वह अजीगत ऋषि को बर्बक और आप्ठान आदि सम्बोधनों से पटकारती है। विश्वमित्र उस पहचान कर अपनाते हैं और वह दासी-कर्म से मुक्ति पाती है। शुन शोक को उसके पिता माता के दर्शन होते हैं तथा उसका बन्धन अपने आप छुल जाता है। सभी समवेत स्वर से सबकी मंगल कामना करते हैं।

चरित्र-चूटि की दृष्टि से रोहित को उसके चीलता तथा पिता के आदेश की अवहेलना का सुन्दर चित्रण हुआ है। अजीवर्त की नीच तथा सकीर्ण भावना और हरिश्चन्द्र की धर्म भीरुता का वर्णन प्रभावोत्पादक है। इसमें 'अभिप्राक्षर अरिल्ल' छन्द का प्रयोग हुआ है। 'राघव विजय' और 'मारीचवध' का उदाहरण देकर प्रसाद जी ने इसे 'राघव-वाक्य' की कोटि में रखा है। ये प्राचीन राग वाक्य ही आज-कल की भाषा में गीति-नाट्य बड़े जाते हैं।<sup>१</sup> गीति नाट्य के उपयुक्त चरित्रों का प्रयोग हुआ है। वाक्य-रचना के अनुसार विरामचिह्न दिये गये हैं।

## प्रयोग काल

प्रसाद के नाटकों के विकास-क्रम का द्वितीय साधन 'राज्यश्री' के निर्माण से आरम्भ होता है। यहाँ से विषय-वस्तु का अंको में विभाजन आरम्भ होता है। 'राज्यश्री' का वर्तमान संस्करण प्रथम संस्करण का, जो 'इदू' में प्रकाशित हुआ था, परिवर्तित और परिवर्धित रूप है। प्रथम संस्करण में तीन अंक थे। प्रथम अंक में पांच, द्वितीय अंक में छ, और तृतीय अंक में पांच दृश्य थे। वर्तमान संस्करण में चार अंक हैं तथा प्रथम अंक में दो दृश्य और द्वितीय अंक में एक दृश्य जोड़ा गया है। प्रथम संस्करण में 'राज्यश्री' के चितारोहण के साथ नाटक समाप्त होता है। द्वितीय संस्करण में शान्ति भिक्षु और सुरमा इन दो कल्पनिक पात्रों का समावेश किया गया है। दूसरे संस्करण में कुछ अनैतिहासिक तथ्यों का परिमार्जन भी हुआ है। मूल संस्करण में नरेन्द्र गुप्त का हर्ष के सैनिक सन्तुष्ट द्वारा बध दिखाया गया है—यह बाद के संस्करण में नहीं आया है। दूसरे संस्करण में विपरी

चरित्रवाले पात्रों के मयोग में चरित्र विकास के लिए प्रथम की अपेक्षा अधिक उपयुक्त अवसर मिलता है।

नाटक में प्रथम अंक की समस्त घटनाओं का केन्द्र कान्तिदेव (कन्नौज) है। प्रथम दृश्य का आरम्भ नदी तट के उर्वन में शान्तिदेव और सुरमा के प्रणयान्तर से आरम्भ होता है। वही कन्नौज के राजा ग्रहवर्मा के राज्य पर आधिपत्य स्थापित करने की भावना से मुक्त मालवेश देवगुप्त छद्मवेश में आता है और सुरमा से उस उर्वन में कुछ दिन ठहरने के लिए अनुमति मांगता है। शान्ति देव अपनी भाग्य परीक्षा के लिए राजपत्नी के दान में सम्मिलित होना है। देवगुप्त बख्तर पाकर सुरमा से प्रणय-सम्बन्ध स्थापित करना है। इस ग्रहवर्मा सीमाप्रान्त जंगलों में मनोविनोद के लिए मृगया खेलने जाते हैं। देवगुप्त का पडयत्र सफल होता है। उसके द्वारा निर्दिष्ट स्थान पर सर्वेस्य बीरसेन पहुँच जाता है और एक सहस्र सैनिक प्रच्छन्न रूप से कन्नौज में देवगुप्त के समीप आते हैं। ग्रहवर्मा के मन्त्री को दूत द्वारा समाचार प्राप्त होने पर वह स्वयं नगर-रक्षा का भार लेता है और कुछ सेना सीमा की रक्षा के लिए भेजता है। इसपर राजपत्नी शांतिदेव के दुर्गह्वार से दुखी होती है। इसी समय मन्त्री आकर उसे युद्ध का संदेश देता है। राजपत्नी मन्दिर में प्रतिमा के शृङ्खला भूम से निदोषन हो जाती है। देवगुप्त स्थायीरवर और कान्तिदेव पर आधिपत्य स्थापित करने की चेष्टा में सलग्न हैं। वह कान्तिदेवसे ग्रहवर्मा की हत्याकर 'राजपत्नी' की बन्दी बना लेता है।

दूसरे अंक में शान्तिदेव अपनी शासना-वृत्ति में असफल होने के कारण दस्यु रूप में हमारे सामने आता है। वह राजपर्वन की सेना में, जो ग्रहवर्मा का प्रतिरोध लेने और राजपत्नी को मुक्त करने के अभिप्राय से कन्नौज पर आक्रमण करने के लिए आ रही है, सम्मिलित होता है। गौडेस्वर नरेन्द्रगुप्त करने राज्य के विस्तार की भावना से राजपर्वन से मैत्री स्थापित कर सर्वेस्य कन्नौजयुद्ध में सम्मिलित होता है। शान्तिदेव (विकट घोष) के आकर्षण के दो केन्द्र हैं—सुरमा और राजपत्नी। राजपत्नी बन्दी है और सुरमा राजमन्दिर में देवगुप्त की शर्नपिनी होकर विराज रही है। मालवराज के सहचर मधुकर से दोनों के बन्दी होने का समाचार पाकर विकट घोष पहले उपवन में सुरमा और देवगुप्त के पात्र दक्षरूप में पहुँचता है जहाँ वे प्रणय-मुख का आनन्द ले रहे हैं। इसी समय रण-कोलाहल से भयभीत देवगुप्त सुरमा को वहीं छोड़कर चला जाता है। सुरमा विकटघोष को पहचान कर उससे क्षमा माचना करती है। राजपर्वन और नरेन्द्रगुप्त की सम्मिलित शक्ति क्रमशः आगे बढ़ती जा रही है। विकटघोष राजपर्वन का कल्पित दूत बनकर राजपत्नी के दान पहुँचता है और उसे अपने सहचर दस्युओं के साथ मुक्तमार्ग से किसी निर्दिष्ट सुरक्षित स्थान पर भेज देता है। वह मुक्त कोलाहल से भयभीत

और अन्दन करती हुई सुरमा के पास जाती है। उसे भूच्छिन अवस्था में छेदर वह बाहर जाता है। इस युद्ध में देवगुप्त की मृत्यु होती है।

विकटघोष और सुरमा मार्ग में अपने भावी कार्य-क्रम पर विचार कर रहे हैं। वे गौडाधिप के शिविर में आते हैं और वही सब मिलकर राज्यवर्धन की हत्या के लिए पद्यन्त्र करते हैं। राज्यश्री दिवाकर मिश्र की सहायता से दस्युओं के चंगुल से मुक्त होती है। रणक्षेत्र में हर्षवर्धन और पुलकेशिन में सन्धि होती है। युद्ध भूमि में हर्ष को चर द्वारा राज्यश्री के जीवित रहने का संदेश प्राप्त होता है। राज्यश्री दुःख और निराशा से टूटकर महात्मा दिवाकर मिश्र के रोकने पर भी प्रज्वलित चिता में प्रवेश करने का उपक्रम कर रही है। इतने में हर्ष बड़ा पटुचता है। राज्यश्री हर्ष को देखकर अतीत के सभी दुखों को भूल जाती है। वह विजयोत्कूल हर्ष को दुस्समय मानव जीवन में दया और क्षमा का महत्व समझाती है। भाई-बहन दोनों लोक-सेवा का व्रत लेते हैं।

चतुर्थ अंक में विकटघोष, सुरमा और अन्य सहचरों के साथ कान्यकुब्ज के दानोत्सव में सम्मिलित होता है, जहाँ राज्यश्री अपना समस्त कोप धाम कर रही है। यहाँ से वे प्रयाग के उत्सव में सम्मिलित होने के लिए प्रस्थान करते हैं। यहाँ महाराज हर्ष को दो सूचनार्थें मिलती हैं। सेनापति भण्डि के द्वारा उन्हें यह सूचना मिलती है कि गौडाधिप शशांक सन्धि का प्रार्थी है। दीवारिक यह सूचित करता है कि धार्मिक द्वेष के कारण महामूर्खण सुएन-व्याग पर जो आक्रमण हुआ था, उससे वे बच गये हैं और हथियार पकड़ लिए गए हैं। राज्यश्री के अनुरोध से हर्ष, नरेन्द्र-गुप्त को क्षमा करता है।

नाटक के अन्तिम दृश्य में बुद्ध-प्रतिमा के सम्मुख समाट हर्ष प्रमुख सामन्तों तथा चीनी यात्री सुएन व्याग के साथ उपस्थित है। सर्वस्व दान कर लेने के पश्चात् वे राज्यश्री से एक वस्त्र भागकर धारण करते हैं। राज्यश्री भी सभी कुछ दान में देने के बाद सुएन व्याग से एक वस्त्र लेकर धारण करती है। वह राज्यवर्धन के अधिक विकटघोष को क्षमा करती है। सुरमा और विकटघोष सत्यास धारण करते हैं। सबके अनुरोध पर हर्ष धर्म की रक्षा के लिए राजमुकुट और दण्ड ग्रहण करता है। हर्ष और राज्यश्री धी जय-ध्वनि के साथ नाटक समाप्त होता है। अन्त में अस्तवाक्य है जिसमें जगत के चराचर प्राणियों में दया और शान्ति की कामना की गई है।

### विशाल

प्रसाद की नाट्य कला की व्यवस्थित भूमिका 'विशाल' की रचना में आरम्भ होती है। 'राज्यश्री' को प्रसाद पहला ऐतिहासिक रूपक स्वीकार करते हैं, जिसका कथानक अर्को में विभक्त हुआ है। इस काल तक वे कोई सिद्धान्त स्थिर नहीं कर

कारण अनावश्यक दृश्यों की योजना हुई है, फिर भी यहाँ पात्रों के चरित्र-विकास के साथ वस्तु का भी सामंजस्य हुआ है। ऐतिहासिक घटनाओं का घात-प्रतिघात तथा उनमें पात्रों के वैयक्तिक जीवन में सामंजस्य स्थापित करते हुए नाटक का अन्त होता है। 'सभी पात्रों का एक पक्ष भारतीय राजनीति के परिवर्तन में देखा जाता है और दूसरा व्यक्तिगत पार्श्व भूमि पर। एक तरह से सारा वस्तुविन्यास दो स्तरों पर चलता है, जिससे नाटक में अधिक स्वाभाविकता आई है।'<sup>१</sup>

अन्तर और बाह्य संघर्ष की भित्ति पर निर्मित 'स्कन्दगुप्त' प्रसाद का सर्वश्रेष्ठ नाटक है। शिल्प की दृष्टि से इसमें प्राच्य और पाश्चात्य दोनों शैलियों का समन्वित रूप देखने को मिलता है। इसके बयानक में तत्कालीन भारत के वातावरण और सामाजिक चित्रण के साथ चरित्रों का विकास सन्तुलित रूप से हुआ है।

बयानक का आरम्भ उज्जयिनी में गुप्त साम्राज्य के स्कन्धावार से होता है, जहाँ स्कन्दगुप्त अधिकार सुल के प्रति उपेक्षा का भाव प्रकट करता है। वह उत्तरा-घिहार के अन्धवस्थित नियम के प्रति उदासीन है। वह सेनपति से साम्राज्य की विषम स्थिति और दणपुर के दूत से मालवपति के निधन का समाचार सुनकर बंबर हूणों से मालव की रक्षा के लिए तत्पर होता है। मगध-सम्राट कुमारगुप्त अपनी बुढ़ावस्था में नयी परनी अन्नतदेवी के साथ विलास-रत हैं। अन्नतदेवी महा-बलाधिकृत भटार्क के साथ मिनकर अपने पुत्र पुरगुप्त के हिन की अभिलाषा से स्कन्द, देवकी तथा सम्राट के विरुद्ध षडयन्त्र कर रही है। भटार्क को पुष्पमित्रों के युद्ध में सेनापति की पदवी नहीं मिली, इसलिए वह असंतुष्ट है। बौद्ध कापालिक प्रपञ्चबुद्धि की सलाह से भाद्र की अमावस्या का दिन निश्चित होता है। स्कन्द की माता देवकी के द्वार पर सर्वनाम प्रहरी नियुक्त होता है। किसी को वहाँ जाने की अनुमति नहीं मिलनी। महादेवी नियंत्रण में रखी गयी हैं। कुमारगुप्त अस्वस्थ होते हैं। उनकी अवस्था प्रतिदिन बिगड़ती जा रही है। उनका निधन होता है, और उनकी मृत्यु का समाचार गुप्त रखा जाता है। भटार्क परम भट्टारक राजाधिराज पुरगुप्त की जय की घोषणा करता है, और कुमारमात्य, महादण्डनायक, और महा-प्रतिहार में दस्त्र अर्पण करके परम भट्टारक को अभिवादन करने की आज्ञा देता है। ये तीनों राजभक्त साम्राज्य की अन्वविद्रोह से रक्षा के लिए उसे चेतावनी देने हुए आत्महत्या करते हैं। भटार्क को इन स्वामिभक्त रत्नों की आत्महत्या पर पश्चा-त्ताप और ग्लानि होती है। नगर प्रान्न में मुद्गल और मातृगुप्त के सम्वाद से यह पता चलता है कि बंबर हूणों का आतंक समाप्त हो चला है। यहाँ गोविन्दगुप्त को ज्ञात होता है कि युवराज छोड़ी सेना लेकर बन्धुवर्मा की सहायता के लिए गए

है। प्रथम अंक के अन्तिम दृश्य की घटनायें अवनती में घटती हैं जब स्कन्द शक्ति और हूणों की सम्मिलित शक्ति को पराजित कर उसकी रक्षा करता है। यही विजया और राजकुमारी देवसेना स्कन्द के प्रभावशाली व्यक्तित्व को देखती हैं।

स्कन्द शासनाधिकार से उदासीन है। पुरगुप्त के लिए ही वह उसे छोड़ देना चाहता है। मगध में दूसरी ओर भटार्क और प्रपञ्चबुद्धि दोनों ने शर्वनाग को अपने कुचक्र में फसाकर महादेवी देवकी की हत्या का जाल रचा है और भ्रातृसेन तथा मृद्गन उनकी रक्षा के लिए प्रस्तुत होते हैं। शर्वनाग की पत्नी रामा उसे इस कृतघ्नतापूर्ण मीच कर्म से रोकती है, उसे डाँटती फटकारती है। वह महादेवी देवकी के पास पहुँचकर अपने पति के कृतघ्न्य पर दुखी होती है और उन्हें सात्वता देती है। अनन्तदेवी सबके साथ बन्दीगृह में पहुँच कर देवकी को मारने के लिए प्रस्तुत होने की आज्ञा देती है। स्कन्द यहाँ पहुँचकर इस पङ्कज को निरर्थक करता है और द्रष्टृ युद्ध में भटार्क घायल होता है। अवनती में स्कन्द के राज्याभिषेक के समय गोविन्द गुप्त, वहाँ उपस्थित है। जयमाला और देवसेना वहाँ आती हैं। जयमाला के कहने पर कि सिंहासन आपका है, स्कन्द सिंहासन पर बैठता है। देवकी के इच्छानुसार सबको क्षमा दान मिलता है।

तीसरे अंक का आरम्भ शिवा तट पर प्रपञ्चबुद्धि के उपनारा अनुष्ठान में होता है। यहाँ भटार्क में उमने भेंट होनी है। वह शत्रु स बदला लेने के लिए उसे प्रेरणा देता है। विजया राजकुमारी देवसेना से प्रतिशोध लेने के लिए पङ्कज में भाग लेती है। वह राजकुमारी की वलि के लिए प्रपञ्चबुद्धि के पास पहुँचा कर वहाँ से चली जाती है। ठीक इसी समय मातृगुप्त आकर देवसेना की रक्षा करता है। मगध में पुरगुप्त को उसकी माता अनन्त देवी धिक्कारती है। भटार्क उसे राजाधिराज बनाने के लिए वचन देता है। हूणराज के दूत से भटार्क आगामी युद्ध में हूणों की सहायता की प्रतिज्ञा करता है तथा अपनी योजना प्रस्तुत करता है। वह कहता है कि मगध की रक्षक मेना भी युद्ध में सम्मिलित होगी। मैं ही उसका परिचालन करूँगा। यहाँ पुरगुप्त का विनासी रूप भी प्रत्यक्ष होता है। इस युद्ध में भटार्क के नेतृत्व में मगध सेना स्कन्द के साथ विश्वासघात करती है। बन्धुवर्मा युद्ध में धीरगति की प्राप्ति करते हैं। भटार्क बन्धु तोड़ देता है। कुमा में जल बड़ी तेजी से बढ़ता है जिसमें सब बह जाते हैं। हूणों का कुसुमपुर तब अधिकार हो जाता है।

चौथे अंक में अनन्तदेवी में अपमानित तथा वहिष्कृत विजया शर्वनाग के साथ देश के कल्याण के लिये कटिबद्ध होती है। स्कन्द की खोज में देवकी की भटार्क से भेंट होती है। उमने कटु उत्तर को सहने में असमर्थ देवकी की मृत्यु होती है। पर भटार्क अपनी माता कमला की जानो से प्रभावित होता है। उसे अपने कुकर्म पर पश्चात्ताप होता है और क्षमा मागता है। स्कन्द अकेला और असहाय बनकर बैठता है। कमला की प्रेरणा और प्रोत्साहन से उसे सात्वता

मिलती है। देवसेना सुरक्षित है—यह सम्वाद भी उसे कमला में ही प्राप्त होता है। अपनी माता की मृत्यु का समाचार सुनकर वह व्यथित होता है।

पाचवें अंक के आरम्भ में विदूषक मुद्गल से सभी परिस्थितियों का ज्ञान होना है। विजया की मन स्थिति में परिवर्तन दिखलाई पड़ता है। भटार्क भी स्वन्द गुप्त के दर्शन की इच्छा में कनिष्क स्तूप के पास जाने की प्रस्तुत है। वही सब बिल्लरे रत्न मिलते हैं। आर्य पण्डित ने शिक्षा मागकर सबको जीवित रखा है। देवसेना महादेवी की समाधि के पास स्कन्दगुप्त को यह सूचना देती है कि आर्य साम्राज्य के बिल्लरे रत्नों की सेवा इसी आश्रम में होती है। स्कन्द को देवसेना की दयनीय स्थिति पर मार्मिक पीड़ा होती है। वह उसके साथ जीवन के शेष दिन एकान्त में रहकर व्यतीत करने का प्रस्ताव करता है। देवसेना स्वन्द को अकर्मण्य बनाना स्वीकार नहीं करती है। आरम्भहत्या के पश्चात् विजया के शव-संस्कार के समय भटार्क को उसके रत्नगृह मिलते हैं। विक्रमादित्य स्कन्द गुप्त के नेतृत्व में पुनः हूणों से सघर्ष होता है। हूण पराजित होने हैं। स्कन्द पुरगुप्त को रक्त का टीका लगा कर युवराज बनाने की घोषणा करता है। देवसेना और स्कन्द की मार्मिक विदा के साथ नाटक का अन्त होता है।

बाह्य आशयणों, अन्तर्विद्रोह तथा वैयक्तिक द्वन्द्व को लेकर नाटक की विषय-वस्तु की रचना हुई है। सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितियों के साथ-साथ पात्रों के चरित्र का विकास इस नाटक में बड़ी सफलता से हुआ है। शिल्प की दृष्टि से अंकों का विभाजन यद्यपि शास्त्रीय पद्धति पर हुआ है और नाटक मुजान्त भी है, पर अन्तः दुखान्त शैली पर इसका निर्माण हुआ है। सुख और दुःख से युक्त मनोवैज्ञानिक स्थिति में पर्यवसान इस नाटक की विशेषता है। शील वैचित्र्य के निरूपण को जो पश्चात्य नाट्य साहित्य की विशेषता है, इस नाटक में अपनाया गया है।

### ७७ चन्द्रगुप्त

‘चन्द्रगुप्त’ प्रसाद का तृतीय ऐतिहासिक नाटक है। इसमें उन्होंने अपने ऐतिहासिक अनुसन्धान से प्राप्त सामग्री का प्रयोग कर इस ऐतिहासिक तथा काव्यात्मक नाटक की रचना की है। इस नाटक की विषय-वस्तु महाकाव्य के उपयुक्त है। प्रसाद जैसा कवि-व्यक्ति ही इतनी बड़ी घटनावली को आधार मानकर, जिसमें मगध से गान्धार तक की घटनाएँ समाविष्ट हैं, नाटक का निर्माण कर सकता है। इतनी विस्तृत भूमिका और दीर्घ अवधि के कारण नाटक में काल की अन्विति का अभाव स्वाभाविक है। ‘स्कन्दगुप्त’ के समान इसकी विषय-वस्तु गठित नहीं है। पात्रों के निर्माण में यद्यपि चणक्य और चन्द्रगुप्त जैसे प्रभावशाली और सशक्त चरित्र हैं। जहाँ एक ओर बुद्धि वैभव और राजनैतिक दूरदर्शिता का उदाहरण है तो



दूसरा, पौरव और शक्ति का केन्द्र, पर इन पात्रों में जिस प्रकार का उतार-चढ़ाव, उत्थान पतन नाटक में अपेक्षित है, उसका अभाव खटकता है।

सिकन्दर का भारत पर आक्रमण, नन्दवंश का समूल विनाश तथा सिल्यूकस की पराजय और चन्द्रगुप्त का बर्निलिया के साथ परिणय इस नाटक की प्रमुख घटनाएँ हैं जिस लेकर इस नाटक का कथानक निमित्त हुआ है। इन तीनों घटनाओं के मूल में चन्द्रगुप्त है, जिसे प्रेरणा और निर्देशन चाणक्य से मिलता है।

कथानक अम्भीक का आरम्भ तक्षशिला के गुरुकुल से होता है जहाँ नाटक का प्रमुख पात्र चाणक्य अपनी गुरुदक्षिणा के स्थान पर अर्थशास्त्र का अध्यापन कार्य कर रहा है। चन्द्रगुप्त और मालव राजकुमार सिहरण उसके शिष्य हैं। तक्षशिला के राजकुमार अम्भीक से विवाद के कारण दोनों उस स्थान का त्याग करते हैं। अम्भीक पर्वतेश्वर से विरोध के कारण यवनों का साथ देता है।

कुसुमपुर में नन्द, घिलास के उपवरण जुटाने में लीन है। सुवासिनी पर आकृष्ट होने के कारण राजस की अमास्य पद पर नियुक्त करता है। मगध की प्रजा नन्द के अत्याचार पूर्ण शासन से नरत और दुखी है। चाणक्य को मगध आने पर अपने पिता का निर्वासन दण्ड तथा शकटार के परिवार की दयनीय दशा का ज्ञान होता है। मगध की राजकुमारी कल्याणी भी सहाचारियों के मुख से नन्द के अत्याचार का वर्णन सुनकर दुखी होती है।

राजसभा में पर्वतेश्वर के प्राच्य देश की राजकुमारी से विवाह सम्बन्ध अस्वीकार करने के कारण क्रोध का वातावरण छाया हुआ है। तक्षशिला से लौटे स्नातकों की परीक्षा के समय चाणक्य की स्पष्टोक्ति से तथा उसे ब्राह्मण जानकर नन्द क्षुब्ध हो उठता है। वह यवन आक्रमण की भी सूचना देता है। कल्याणी इस युद्ध में सम्मिलित होना चाहती है। चाणक्य और चन्द्रगुप्त दोनों पर्वतेश्वर की सहायता देने के पक्ष में हैं, पर नन्द अपमानित होने के कारण उनकी बात नहीं सुनता और उन्हें निर्वासित करता है। चाणक्य प्रतिज्ञा करता है कि जब तक नन्द वश का समूल नाश नहीं कर लूँगा शिक्षा नहीं बाँधूँगा। वह बन्दी किया जाता है।

उधर युवराज अम्भीक पर्वतेश्वर से प्रतिघोष लेने के लिए यवनों की सहायता करते हैं, यहाँ तक कि उज्ज्याण्ड में सिंधु पर बनते हुए सेतु का स्वयं निरीक्षण कर रहे हैं। अलका की सहायता से सिहरण उस सेतु के मानचित्र को लेकर मालविका के साथ मालव को प्रस्थान करता है। अन्त में अम्भीक का विरोध करती है और अन्त में गान्धार में विद्रोह फैलाने की भावना से निकल पड़ती है।

चाणक्य चन्द्रगुप्त की सहायता से वन्दीगृह के बाहर आता है। वह पर्वतेश्वर से मगध के विरुद्ध सैनिक सहायता के लिए प्रार्थना करता है। चन्द्रगुप्त को लेकर वहाँ चाणक्य और पर्वतेश्वर में मतभेद पैदा होता है। वहाँ से भी उसका निष्कासन

होता है। दोनों वन-पथ में मिल्यूरुष ने सम्पर्क में आते हैं। प्रथम अंक के अन्तिम दृश्य में चन्द्रगुप्त के आश्रम पर सिकन्दर का चन्द्रगुप्त से परिचय होता है और वही चन्द्रगुप्त को भारत का भावी सम्राट होने का आशीर्वाद प्राप्त होता है। प्रथम अंक के अन्त तक चन्द्रगुप्त के पराजय और उसके महत्व को पूर्ण स्वीकृति प्राप्त होती है।

द्वितीय अंक का आरम्भ कानैतिया से होता है जहाँ चन्द्रगुप्त फिलिप्स के आक्रमण से कानैतिया की सतीत्व को रक्षा करता है और अंक के अन्त में चन्द्रगुप्त सिकन्दर की जीवन-रक्षा के लिए मार्ग देते दिखाई पड़ता है। द्वितीय अंक के प्रथम दृश्य में सिकन्दर के सामने से ही वह उसके सैनिकों को घायल करने हुए सुरक्षित निकल आता है, तथा यवन रणनीति से भी बड़ा भली भाँति परिचित हो जाता है। पर्वतेश्वर और सिकन्दर के युद्ध में कल्याणों के कहने पर मगध गुप्त का नेतृत्व करना है। चाणक्य की नीति-कुशलता के कारण चर के द्वारा अलका और सिंहरण को पर्वतेश्वर के बन्दीगृह में भी सब सन्देश मिलते रहते हैं। चन्द्रगुप्त क्षत्रक और मालवी की सम्मिलित सेना का सेनापति नियुक्त होना है। अलका के कारण पर्वतेश्वर केवल एक हजार अश्वारोहियों के साथ सिकन्दर की सहायता करता है।

चाणक्य की दूरदर्शिता से प्रभावित होकर मगध की सेना सहित राक्षस स्वयं विपाशा तट की रक्षा करता है और कल्याणों भी रुक जाती हैं। मालव दुर्ग पर सिकन्दर का आक्रमण होता है। अलका और मालविका दुर्ग के भीतर हैं। चन्द्रगुप्त नदी तट से यवन सेना के पृष्ठ भाग पर आक्रमण करने वाला है। अलका तीर-धनुष लेकर यवन सैनिकों को दुर्ग में उतरने से रोकती है। सिकन्दर दुर्ग के अन्दर आ जाता है। सिंहरण से युद्ध में वह आहत होकर गिरता है। चन्द्रगुप्त सिल्यूरुष को सुरक्षित निकल जाने के लिए मार्ग देकर कुतञ्जा के अधिपति से मुक्त होता है।

तृतीय अंक का प्रथम दृश्य विपाशा तट के शिविर से प्रारम्भ होता है, जहाँ राक्षस टहलना हुआ दिखाई पड़ता है। वह पूर्ण रूप से चाणक्य के जाज में फँस चुका है। अलका और सिंहरण के विवाहोत्सव में सिकन्दर भी स्वेच्छा से भाग लेता है। बृद्ध गान्धर नरेश भी संयोग से मटकता हुआ उसमें सम्मिलित होता है। इस अंक के पाँचवें दृश्य से पुनः घटनाएँ मगध में केन्द्रित हो जाती हैं। चाणक्य की अनुमति पाकर राजकुमारी कल्याणों माघ लौटती है। वह युवासिनी से मिलाने का प्रयत्न देकर राक्षस से उसकी मुद्रा हस्तगत कर लेता है जिसका उपयोग मगध में विद्रोह कराने के लिए उपयुक्त अवसर पर करता है। सिकन्दर की विदा के बाद चाणक्य की अगता उद्देश्य सिद्ध करने का पूर्ण अवसर मिलता है। चन्द्रगुप्त उत्तमगुप्त की स्थिति को सुदृढ़ करने के लिये वही रक्षा हुआ है।

राक्षस मगध उस समय पहुँचता है, जब नन्द सुवासिनी से बलात्कार करने का प्रयत्न करता है। चन्द्रगुप्त ने माता पिता बन्दी हैं। नन्द की नश्वरता से नागरिकों में सर्वत्र असंतोष फैला हुआ है। चाणक्य मालविका को नर्तकी के रूप में नन्द की रगशाला में भेजता है और उससे कहता है कि यह पत्र और अगूठी उसे राक्षस और सुवासिनी के विवाह के एक घटा पूर्व दे दे। पत्र पाकर नन्द क्रुद्ध होता है और उनकी बंदी बनाकर लाने के लिए आदेश देता है। चाणक्य भूमि-सन्धि तोड़कर वनमानुष रूप में निकले हुए नन्द के शत्रु शक्यनगर से मंत्री स्थापित करता है। चन्द्रगुप्त भी फिलिप्स को हट्ट वृद्ध में बदल कर सार्धंवाह के रूप में सैनिकों के साथ मगध पहुँचता है। इसी समय सभी बन्दी भोज्य, मालविका, शकटार धर्मचि और चन्द्रगुप्त की माता गुफा द्वार से बाहर निकलते हैं। चाणक्य के आदेशानुसार पर्वतेश्वर चुने हुए अश्वारोहियों के साथ नगर द्वार पर आक्रमण करने के लिये प्रस्तुत है। विद्रोह के सभी कारण उपस्थित हो गये हैं। सभी विद्रोहियों और क्षुब्ध नागरिकों का नेतृत्व चन्द्रगुप्त करता है। राक्षस और सुवासिनी को अंधकूप में डालने की आज्ञा सुनकर उस विद्रोह की आग भड़क उठती है। उत्तेजित नागरिक न्याय की माग करते हैं। क्षुब्ध जन समूह को दबकर नन्द विद्रोहियों को बंदी करने का आदेश देता है। पर वह प्रजा की इच्छा से राज्य-संचालन करने के लिए विवश हो जाता है। इसी समय चन्द्रगुप्त बड़ा उपस्थित होता है। नन्द के क्रूर शासन का अंतिम क्षण उपस्थित है। चाणक्य गिन-गिन कर सभी अभियोगों का प्रस्तुत करता है। प्रतियोग की तीव्र भावना से युक्त शकटार के हाथों उनकी हत्या होती है। चन्द्रगुप्त को सभी नागरिक एक स्वर से अपना शासक स्वीकार करते हैं।

*निर्वाण*

चन्द्रगुप्त के शासन की स्थापना के बाद चाणक्य का ध्यान उसके साम्राज्य को विस्तृत करने तथा शासन को निष्कटक बनाने की ओर जाता है। चतुर्थ अर्ध के प्रथम दृश्य में कल्याणी पर्वतेश्वर का उल्लेख करती है और सब ओर से निराश होने के कारण स्वयं आत्म हत्या कर लेती है। कल्याणी को मृत्यु से नागरिकों में जो असंतोष उत्पन्न हुआ है राक्षस उसे अपनी महत्वाकांक्षा की पूर्ति का साधन बनाने की चेष्टा में लीन है। चाणक्य की दृष्टि परिणाम पर केन्द्रित रहती थी। यही कारण था जिससे उसने विजयोत्सव रोक दिया था। राजनैतिक पड़वनों में दिन-रात व्यस्त रहने पर भी सुवासिनी से मिलने पर उसकी पूर्व स्मृति जागृत हो उठती है। चन्द्रगुप्त से अत्यंतुष्ट होकर भी सीमा प्रान्त की स्थिति को उसके अनुकूल बनाने की चेष्टा करता है। अल्पा का उज्ज्वल उदाहरण प्रस्तुत कर वह आम्भीक को चन्द्रगुप्त के पास में कर लेता है। सुवासिनी को श्रीक शिविर में भेजकर राजकुमारी वार्नेलिया व हृदय में चन्द्रगुप्त के प्रति प्रेम को उद्दीप्त करता है तथा राक्षस को अपने पास में लाने की चेष्टा करता है। चन्द्रगुप्त को ज्ञान नहीं

है, पर चाणक्य सम्पूर्ण गतिविधियाँ पर नियन्त्रण रखता है। युद्ध में सिलसूबे बन्दी होता है। कार्नेलिया के चन्द्रगुप्त से परिणय के परिणामस्वरूप दो देशों में मैत्री स्थापित होती है। राजस को मन्त्री पद पर नियुक्त कर स्वयं चन्द्रगुप्त के पिता के साथ वह सम्पास ग्रहण करता है।

वस्तु की दृष्टि से नाटक के कथानक में जिथिलता रहते हुए भी नाटककार ने इस नाटक में जहाँ चाणक्य और चन्द्रगुप्त जैसे सशक्त चरित्र का निर्माण किया है, वही मालविका जैसे रम्य की प्रतिमूर्ति और मुकुमार चरित्र की भी सृष्टि की है, जिसका मूक बलिदान बड़ा ही मार्मिक है।

### — ध्रुवस्वामिनी

'ध्रुवस्वामिनी' प्रसाद जी की अन्तिम नाट्य-कृति है। रामच और अभिनय की दृष्टि से यह बहुत ही सफल रचना है। सफलतम स्थान, समय एवं व्यापार का निर्वाह इस नाटक में भली भाँति हुआ है। उनके अन्य पूर्ववर्ती नाटकों की अपेक्षा इसमें वास्तु और चित्र की दृष्टि से भिन्नता है। अन्य नाटकों में प्रत्येक अंक का दूसरे में विभाजन हुआ है। यहाँ एक अंक में एक दृश्य की योजना की गयी है। यहाँ प्रसाद ने नवीन चित्र का प्रयोग किया है। 'ध्रुवस्वामिनी' की विषय वस्तु ऐतिहासिक है, पर उसके मूल में समस्या का समाधान प्रमुख तत्व है। इसे पूर्णतः समस्या नाटक कहना अनुचित होगा। 'समस्या नाटक' का बोद्धि होना पहली शर्त है और नाटक की भारी विचारधारा किसी एक समस्या को केन्द्र बनाकर चलती है। समस्या नाटककार विप्लव दानोन्निव या विचारक कलाकार हुआ करता है। प्रसाद जी विचारक कलाकार के रूप में उपस्थित नहीं हुए हैं।<sup>1</sup> समस्या नाटकों के समान इसमें अनेक घटनाएँ नहीं हैं। प्रसाद के अन्य नाटकों के समान इसमें आध्यात्मिक संवाद तथा दर्शन प्रधान विचारों का अभाव होने हुए भी भावना पूर्ण स्थलों की कमी नहीं है। यथार्थवादी नाटकों के समान इसमें नीरसता या कोरा तर्क नहीं है। आज के समस्या नाटकों के समान इस नाटक में व्यापार का अभाव नहीं है। यह छोटा सा नाटक व्यापार सफल है। इस नाटक के सम्पाद छोटे तथा बड़े तुल्य हैं। 'स्वगत' का सर्वथा अभाव है। अन्य नाटकों की अपेक्षा सरल भाषा का प्रयोग किया गया है। इसमें नाटककार ने नवीन प्रयोग किया है। 'प्रसाद' के नाटकों की स्वाभाविक तथा सामान्य नाट्य-कला का उदाहरण न होकर यह नाटक एक नवीन चित्र तथा युगीन विचारधारा प्रस्तुत करता है। विवाह-विच्छेद विशिष्ट परिस्थितियों में शास्त्र-सम्मत है तथा राजा को, जिसे शास्त्र ने ईश्वर का अंश माना है, यदि वह अनाचारी और न्यायहीन हो तो प्रजा उसे पदच्युत कर सकती है।

गुप्त कुल-वधू ध्रुवस्वामिनी स्वन्दगुप्त की दिग्विजय के पश्चात् उसे कन्योपदान स्वरूप प्राप्त हुई थी। उसके उत्तराधिकारी चन्द्रगुप्त ने मर्यादा और महत्व की रक्षा के लिए अपने प्राप्त अधिकार को त्याग दिया था। रामगुप्त शासन-भार के उत्तराधिकार का निर्वाह करने में सर्वथा असमर्थ तथा भोग विलास में आपादमस्तक मग्न था। वह चन्द्रगुप्त से सशक्त रहता था और उसे बन्दिनों की भांति नियन्त्रण में रखता था। ध्रुवस्वामिनी, एक उपेक्षित तथा तिरस्कृत स्त्री के समान गूँथे, बहुर हिजड़े दास दासियों में घिरी रहकर जीवन व्यतीत कर रही है। वह खोज कर कहती है, 'इस अन्त पुर में न मालूम कब से मेरे लिए नौरथ अपमान संचित रहा, जो मुझे आते ही मिला।' विवाह के समय अग्नि को साणी कर पुरोहितों के आधीर्वाद को वह अभिशाप समझती है। कुमार की रीति, सरल और सुन्दर मूर्ति के स्मरण से उसे मानसिक शान्ति मिलती है।

शक आक्रमण के समय रामगुप्त का शिविर चारों ओर से अवलोकित हो जाता है। शक राज सन्धि के प्रस्ताव में ध्रुवस्वामिनी की भाग करता है। ध्रुवस्वामिनी की राजा से भेंट के पहले आमात्य शिवर स्वामी से ही भेंट होती है। रामगुप्त शक राज के प्रस्ताव को इस उद्देश्य में स्वीकार करता है कि उसे एक साथ ही सभी शत्रुओं से मुक्ति मिल जायेगी। शिवर स्वामी के नीचे राजनैतिक मिथ्यागो को सुनकर ध्रुवस्वामिनी को मर्मान्तक पोछा होती है। वह रानी और स्त्री के नाम पर राजा से प्रार्थना करती है, उनके विलास की सहचरी बनने को प्रस्तुत होती है, पर उस तपु सक्त, भोग-अर्जुन राजा के यहाँ सब व्यर्थ होता है। अन्त में विवश होकर आत्महत्या कर स्त्रीत्व की मर्यादा की रक्षा के लिए तैयार होती है। इसी समय वहाँ चन्द्रगुप्त आता है और प्रणिज्ञा करता है कि मेरे जीवन रहते आर्य समुद्रगुप्त के स्वर्गीय गर्व को इस तरह पद दलित नहीं होना पड़ेगा। वह स्वयं ध्रुवस्वामिनी बनकर शक राज के यहाँ जाने के लिए तैयार हो जाता है। ध्रुवस्वामिनी कुमार में राजा की इच्छा व्यक्त करती है कि व तुमसे और मुझसे एक बार ही छुटकारा पाना चाहते हैं।

उपर शक राज की वर्चस्वता और अन्यमनस्कता में उसकी प्रेमिका उदास है। नारी जीवन की साकार प्रतिमा भी शक राज में मस्तेह कहती है 'राजनीति का प्रतिरोध क्या एक नारी को कूचले बिना पूरा नहीं हो सकता?' आचार्य मिहिरदेव भी शक राज को समझते हुए कहते हैं 'राजा। स्त्रियों का स्नेह विश्वास-भंग कर देता, कोमल तन्तु को तोड़ने में भी सहज है, परन्तु सावधान होकर उसके परिणाम को भी सोच लो।' शक राज आचार्य मिहिर देव के वचनों को उपेक्षा के कानों से सुनता है। इधर चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी जो परस्पर स्नेह-मूक ने आवद्ध हैं, मर्यादा की रक्षा के लिए शक राज के समीप पहुँचते हैं। शक राज ध्रुवस्वामिनी को न पहचान कर दोनों को ही रानी समझ लेने के निये प्रस्तुत है। अवसर पाकर चन्द्रगुप्त शक राज का अन्त कर देता है।

तृतीय अंक में ध्रुवस्वामिनी, छल और प्रतारणा से युक्त पुरोहित द्वारा किये गये 'महादेवों' सम्बोधन से व्यथित होती है और उनकी भर्त्सना करती है। यहां सभी रामगुप्त, मन्दाकिनी, चन्द्रगुप्त ध्रुवस्वामिनी और पुरोहित उपस्थित होते हैं। चन्द्रगुप्त बन्दी बर लिया जाता है। ध्रुवस्वामिनी की प्रेरणा और प्रोत्साहन से चन्द्रगुप्त आवेश में आकर लौह शृङ्खला तोड़ डालता है। रामगुप्त से ध्रुवस्वामिनी के मोक्ष के लिये पुरोहित व्यवस्था देता है, 'मैं स्पष्ट कहता हूँ, धर्मशास्त्र रामगुप्त से ध्रुवस्वामिनी के मोक्ष की आज्ञा देता है।' सभी सामन्तों की अनुमति से चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी परिणय-सूत्र में बंधते हैं। चन्द्रगुप्त राज्य का अधिकार अपने हाथ में लेता है।

मन्दाकिनी और ध्रुवस्वामिनी के संवादों से नाटककार ने स्त्री हृदय का विश्लेषण, उसकी आशा-आकांक्षाएँ, अस्तित्व और अधिकार, और परवशता तथा मर्यादा का मार्मिक चित्र प्रस्तुत किया है।



# प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों का मूल-स्रोत

## ऐतिहासिक नाटक की परिभाषा

ऐतिहासिक नाटकों का अभिप्राय उन नाटकों से है, जिनमें इतिहास और नाटकीय तत्वा का संतुलित रूप में नियोजन और संघटन होता है। नाटक का ध्येय

ग्रीक विचारक अरिस्टाटल ने क्या-वस्तु को ही नाटक का प्रमुख तत्त्व माना था, पर आज के समुन्नत तथा विकसित नाट्य शास्त्र में पाश्चात्य समीक्षकों ने चरित्र चित्रण को प्राथमिकता दी है।

इतिहास और नाटक की सीमाओं को रबीनार करते हुए ऐतिहासिक नाटक-कार प्राचीन कथानकों को इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि प्राचीन वातावरण, 1. सांस्कृतिक राजनैतिक तथा सामाजिक परिस्थितियाँ वर्तमान के परिप्रेक्ष्य में जीवंत हो उठें तथा साथ ही नाटकीय तत्वों को, रससिद्धि और चरित्रचित्रण का समर्थन 2. नियोजन हो सके। अतीत की घटनाओं को उसी रूप में प्रस्तुत करने के कारण नाटककार को इतिहास का बन्धन स्वीकार करना पड़ता है। पर वह प्राचीन घटनाओं का तथ्य प्रम के अनुसार विवरण नहीं प्रस्तुत करता है। इतिहास की वास्तविकता को सुरक्षित रखते हुए अपनी सर्जनशील प्रतिभा के द्वारा वह नाट्य सृष्टि करता है—जिसमें चरित्रों के विकास तथा समन्वित प्रभाव उत्पन्न करने पर, उसका ध्यान केन्द्रित रहता है। चरित्रों को वह स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्रदान करता है—जिससे 3. उनमें सजीवता और शक्ति आ सके। नाट्य-चित्र की रीखाय तो वह इतिहास से

लेता है; पर उनमें रंग और सौन्दर्य आनी कल्पना और रचनात्मक प्रानना द्वारा लाया है । ]

स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों को अभिव्यक्ति देने के लिए प्राचीन इतिहास, कलाकारों के लिए बहुत ही आवश्यक होता है । वर्तमान से दूर जाकर प्राचीन के अनुकूल वानावरण का निर्माण करते हुए उस समय की परिस्थितियों की रेखाओं को उभाड़ कर अपनी कथा-वस्तु का चयन करता है । रोमैण्टिक कलाकार ऐतिहासिक घटनाओं के साथ कल्पना के आश्रय से ऐसे पात्रों की प्रस्तुत करता है, इस प्रकार की स्थितियों का चित्रण करता है कि इतिहास को एक सीमा तक रखा करते हुए अनैतिहासिक पात्रों और घटनाओं द्वारा आधिकारिक कथा-वस्तु को विशाल तथा प्रेम, शौर्य और करुणाजनक परिस्थितियों के चित्रण द्वारा पात्रों की मानसिक अवस्थाओं का विकास तथा विश्लेषण कर सके ।

प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों में यथासम्भव इतिहास की रक्षा हुई है— साथ ही स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के अनुकूल उनमें कल्पना के योग से काव्यात्मकता का भी सन्निवेश हुआ है । रसमिद्धि और पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व के प्रकाशन पर ध्यान रखने के कारण प्रसाद ने हिन्दी नाट्य-साहित्य में अपना पृथक स्थान निर्मित किया है ।

उनके प्रमुख पात्र विषम घटनाओं और परिस्थितियों से निराश और टूटते हुए से ज्ञान-होते हैं पर अन्त में स्वतन्त्र कर्तव्य द्वारा उन विषमताओं पर विजयी होते हैं । 'प्रसाद ने ऐतिहासिक घटनाक्रम का जोस स्वीकार करने हुए भी अपने पात्रों को सजीव और व्यक्तित्व सम्पन्न बनाया है । उनके सभी पात्र अपनी विशेषता रखते हैं । नाटकीय पात्रों में यह व्यक्तित्व स्थापन या चरित्र निरूपण का प्रयत्न हिन्दी नाटकों के विकास की एक ऐसी कड़ी है, जो हिन्दी के नाटककारों में प्रसाद का स्वतन्त्र स्थान निर्धारित करती है ।'<sup>१</sup> )

ऐतिहासिक कथानक को नाटक के साँचे में ढालने में चाहे कितनी भी सावधानी बरती जाय, कथानक की अन्विति तथा नाटकीय विकास में बाधा पड़ने की सम्भावना रहती है । यह सम्भावना स्वच्छन्दतावादी नाटककारों की कृतियों में और भी अधिक हो जाती है । प्रसाद भी इतिहास की रक्षा दूर तक करते हैं— यही कारण है कि उनके ऐतिहासिक नाटकों में कथानक समाहित नहीं हो पाता है । कथानक में वैचित्र्य तथा पात्रों की आकस्मिकता के कारण कथानक सिधिल हो जाता है । प्रसाद के नाटकों का यह दुर्बल पक्ष है—पर साथ ही ऐतिहासिकता तथा कथानक की समग्रता के कारण उनके नाटकों में भावस्वरता और दीप्ति भी



आयी है। सभी पात्रों की पूर्णता पर दृष्टि रखने के कारण ही प्राचीन वातावरण तथा तत्कालीन सामाजिक परिस्थितियों के विभिन्न चित्र प्रस्तुत करने में वे समर्थ हो सके हैं। देशकाल का निर्माण तथा सजीव वातावरण का चित्रण उनके नाटकों को सशक्त और प्राणवान बनाते हैं। यह उनके नाटकों का विशिष्ट पक्ष है। इस नैशिष्ट्य के कारण ही वे पात्रों को सजीव प्रस्तुत कर सके हैं। विपरीत चरित्र तथा गुण धर्म वाले पात्रों की विभिन्न अवस्थाओं का जैसा चित्रण प्रसाद ने प्रस्तुत किया है—वह उनके विशिष्ट कवि व्यक्तित्व तथा सज्जनरमक प्रतिभा का परिचायक है।

### राज्यधी—

राज्यधी' प्रसाद जी का प्रथम ऐतिहासिक नाटक है। इसके प्रायवर्धन' में उन्होंने स्वयं इसे प्रथम ऐतिहासिक उपक स्वीकार किया है। स्थाण्वीश्वर के राजा प्रभाकरवर्धन ने छठी सताब्दी के अंत तथा सातवीं के प्रारम्भ में हूणों को पराजित कर एक शक्तिशाली साम्राज्य की स्थापना की। इस समय गुप्तों की राज्यधी हीन हो गयी थी। वे मगध और बंगाल के सीमित क्षेत्र के ही अधिकांश रह गये थे। सम्भवतः गुप्तों का कुछ काल के लिए मालवा पर भी अधिकार हो गया था। कान्यकुब्ज में मौखरी वंश के राजाओं का प्राधान्य था। मौखरियों के साम्राज्य के अंतर्गत सीराष्ट्र से मगध तक और दक्षिण में अंध्र तक के देश सम्मिलित थे। मासव में गुप्त वंश के कुछ फुटकल राजकुमार प्रबल हो चुके थे।

यानेश्वर के राजा प्रभाकर वर्धन ने हूणों को परास्त करने के लिए राज्यवर्धन को उत्तरापथ भेजा था। जिस समय प्रभाकरवर्धन रोग ग्रस्त हुआ, उस समय हर्षवर्धन भी कश्मीर की तराई में मृगया खेलने गया था, पर अपने पिता की बीमारी का समाचार पाकर क्षीघ्र लौट आया। कुछ दिनों के पश्चात् प्रभाकरवर्धन की मृत्यु हो गई। इनकी मृत्यु के पश्चात् राज्यवर्धन गद्दी पर बैठा। आरम्भ में राज्यवर्धन की मानसिक स्थिति इस प्रकार असन्तुष्ट हो गई थी कि शोकाभिभूत युवक राजकुमार ने राज्य लेने में अनिच्छा प्रगट की। वह सत्तार के वैभव से पृथक् आधमजासी बनकर तपस्या करना चाहता था।<sup>1</sup> राज्यवर्धन ने अपने छोटे भाई हर्षवर्धन को राज्य सम्भालने के लिए कहा। इसी समय ग्रहवर्मा की मृत्यु और राज्यधी के निगहबद्ध होने का समाचार पाते ही उसकी सारी धिरक्ति दूर हो गई। भयकर कोप और शोक की ज्वाला से उसका शरीर जलने लगा। उसे दूत से यह भी सम्वाद मिला कि कश्मीर की सेना को नामक बिहीन पाकर मालव नरेश देवगुप्त यानेश्वर पर भी अधिकार स्थापित करना चाहता है। यत यस्मिन्नहृदय-वनिपतिरुपतरुपरत इत्यमूढार्ता तस्मिन्नेव देवो ग्रहवर्मा दुरात्मना मालवराजेन

न मुकुतेन सहत्याजित । मर्तुदारिकापि राज्यधी कालावस निगड

चुम्बिन चरणा चौरागनेव सयना कान्यकुब्जे कराया निक्षिप्त्वा । किं वदन्ती च यथा क्लिमायक सायन मत्वा जिघृक्षुः सुदुर्मति ऐतन्मणि भुवमाजिगमिषति ।'¹ जिस दिन महाराज प्रतापरवर्धन की मृत्यु हुई उसी दिन दुरात्मा मालवराज देवगुप्त ने ग्रहवर्मा की हत्या की और राज्यश्री की चौरागना की भानि कान्यकुब्ज के कारागार में डाल दिया । इस समाचार को पाकर राज्यवर्धन ने राजा—मालवराज से प्रनिशोच लेने के लिये प्रस्थान किया । उसने हर्ष से कहा—समस्त राजागण और हाथी तुम्हारे साथ रहें । अर्केच भट्टि दस हजार घोड़ों की सेना लेकर मेरे साथ चलगा । यह कहकर उसने द्रोघ्र ही प्रस्थान करने का आदेश दिया ।

‘ठिठ्ठन्नु सर्व एव राजान त्वयैव सार्धम् । अयनेको भण्डिर द्युत’ मात्रेण गुरगमानामनुयातु माम् । इत्यभिघाय चानन्तरमेव प्रयाण पटहमादिदेश ।’²

राज्यवर्धन ने बड़ी सरलता से देवगुप्त की सेना को सहस्र-नहस कर दिया । यह समाचार हर्ष को राज्यवर्धन के कृपापात्र और स्वपरिवित कुन्तल नामक सवार से प्राप्त हुआ । गौडाधिप दशार्क ने राज्यवर्धन की मित्रता और अपनी पराजय स्वीकार करने का विश्वास दिलाया और अपनी कन्या का राज्यवर्धन से विवाह करने का प्रस्ताव किया । इस प्रकार प्रलोभन के जाल में फँसा कर उसकी हत्या की ।³

‘तस्माच्च हेला निजित मालवानीकमपि गौडाधिपेन मिथ्योपचार पचित विश्वास मुक्त शास्त्रम् एकाकिनम् विध्यध्यस्वमवन एव भ्रातर व्यापादितम् शोपीतु ।’

—(हर्ष चरित्र, चीनम्बा, विद्याभवन, वाराणसी-पृ० ३२१)

‘गौडाधिप दशार्क’ हुएनचांग के अनुसार पूर्वी भारत में वर्ण सुवर्ण का हुट्ट राजा था । इसने बीड़ों को दण्डित किया तथा पवित्र बोधि-वृक्ष को नष्ट किया था ।⁴

कन्नौज पर दशार्क का शासन स्थापित हो जाने के कारण वर्धन और मौखरी वंश की सम्मिलित शक्ति को बड़ा आघात पहुँचा । भट्टि-के आक्रमण की सूचना पाकर दशार्क ने उसका ध्यान दूसरी ओर आकर्षित करने के अभिप्राय से राज्यश्री को बन्दी गृह से मुक्त कर दिया ।

राज्यवर्धन की मृत्यु के बाद हर्ष को राज्य में व्यवस्था और शान्ति स्थापित करने के लिये भट्टि की सलाह से समासदो ने उसे राज्य-भार सभालने के लिये

१. हर्ष चरित्र—चीनम्बा विद्याभवन, वाराणसी, पृष्ठ ३१४

२. वही, पृ० ३१४

३ Dr. R. S. Tripathi : History of Kanauj, Page 67.

४. ibid; Page 66 67.

निर्मित किया। भण्डि राजकुमार से अवस्था में कुछ बढ़ा था और उसकी शिक्षा दीक्षा भी राजकुमार के ही साथ हुई थी। राज्यलक्ष्मी और बौद्ध महात्मा के आशीर्वाद से अनिच्छा पूर्वक हर्ष ने राज्य भार स्वीकार किया।<sup>१</sup> राज्य भार सभालने के बाद हर्ष<sup>२</sup> ने अपने शत्रु शशांक से प्रतिशोध तथा राज्यश्री की खोज की ओर ध्यान दिया। शीघ्र ही विशाल सैनिक शक्ति के साथ अपने उद्देश्य को पूरा करने के लिए उसने प्रस्थान किया। उस मार्ग में प्रागज्यातिपतिसेनर कुमार द्वारा भेजा हुआ हर्षवर्ग नामक दूत मिला। यह हर्ष में मैत्री स्थापित करने की आकांक्षा से बहुमूल्य उपहारों के साथ आया था। हर्ष ने उसकी मैत्री तथा उपहार स्वीकार किए। कुछ दिनों के बाद प्रयाण मार्ग में ही लेखहारक से हर्ष को यह सन्वाद मिला कि राज्यवधन द्वारा पराजित मानवराज की सेना के साथ भण्डि आ रहे हैं। भण्डि ने उसे सूचना दी कि राज्यवधन के दिवंगत होने के बाद जब गुप्त नामक व्यक्ति ने कान्यकुब्ज पर अधिकार कर लिया तो देवी राज्यश्री किसी प्रकार वधन से मुक्त होकर अपने परिवार के साथ बिन्ध्याचल में किसी जंगल में चली गई। यह मैंने लोगों के मुँह से सुना है। बहुत खोज करने के बाद भी उनका पता नहीं चला है। देवमूत्र से देवे राज्यवधने गुप्तनाम्नाच गृहीते कुशस्थले देवी राज्यश्री परिभ्रम्य बन्धनात् बिन्ध्याटवी सप्त रवारा प्रविष्टेति श्रोतवो वार्तामधुष्वम्<sup>३</sup>। हर्ष यह सुनकर बहुत दुःखी हुआ। उसने अपनी सेना का गंगा के किनारे रुकने का आदेश दिया और वह स्वयं माधवगुप्त और कुछ अन्य अधीनस्थ राजाओं के साथ राज्यश्री की खोज में लगा। बिन्ध्याचल के घने जंगलों में अपनी बहन राज्यश्री की खोज में लीन हर्ष की संयोग में दिवंगत महर्षि के बाल सन्ना एव बौद्ध महात्मा दिवाकर मित्र से भेंट हो गई। उनके द्वारा हर्ष को राज्यश्री का पता लगा। वह सब प्रकार निराशा, दुःख और शोक से अभिभूत अपनी सखियों के साथ चिता में जलने की तैयारी कर रही थी। हर्ष ने उसकी रक्षा की तथा लौटने के लिए महारमा दिवाकर मित्र से अनुमति मांगी। 'राज्यश्री दुःख और विन्ता से व्यथित थी, साथ ही दिवाकर मित्र के आश्रम के शान्त वातावरण से बहुत प्रभावित थी। इसलिये उसने कायाय ग्रहण करने की

1 The Early History of India, By Viscent A Smith  
3rd Ed P 337 338

२ (Aihole) ऐहोल और मधुवन के शिलालेखों में, तथा चासतरा के ताग्रपत्र में हर्ष नाम दिया गया है। अपसाद के शिलालेख और हर्ष चरित में हर्ष देव न में मिलता है और सोनपत की ताम्र मुहर में उसका पूरा नाम हर्षवधन उपलब्ध होता है। History of Kanauj, By Dr R S Tripathi  
Page 61

३ हर्ष चरितम्—पृष्ठ ३९५

इच्छा व्यक्त की।<sup>१</sup> पर हर्ष ने अनुराध तथा महात्मा के उपदेश में राज्यश्री ने उस समय कापाय लेना स्वगित कर दिया।<sup>२</sup>

‘इयं तु ग्रहोप्यति मयैव सम समाप्त कृत्येन कापायाणि । अधिजनेचकिमिव नातिसृजन्ति महान्तः ।’<sup>३</sup>

हर्ष के इस निवेदन को, कि शत्रु को पराजित कर लेने तथा भाई के हत्यारे से प्रतिगोध लेने के बाद यह मेरे साथ ही कापाय धारण करेगी राज्यश्री ने स्वीकार किया।

शासक के साथ हर्ष के युद्ध का विस्तृत वर्णन उपलब्ध नहीं है पर इतना स्पष्ट ज्ञात होता है कि उसने साधारण हानि सहते हुए भय कर अपनी रक्षा कर ली। लगभग ६१९ ई० तक उसने राज्य किया। संभवतः बाद में उसके स्थान पर हर्ष ने अपना अधिकार स्थापित कर लिया।<sup>४</sup>

हर्ष के राज्यश्री के साथ लौटने के पश्चात् मौखरी वंश में ऐसा कोई नहीं था जो उस राज्य का उत्तराधिकारी बने। ऐसी अव्यवस्थित दशा में राज्यश्री और उनके बड़े भाई हर्ष ने वज्जीय को सुव्यवस्थित शासन देकर उसकी बड़ी सेवा की।<sup>५</sup> कालक्रम से हर्ष धानेश्वर और वज्जीय दोनों का सम्राट घोषित हुआ। अपने प्रभाव और पराक्रम से प्रायः समस्त उत्तरी भारत का शासन उसके अधीन आ गया था। इसके पश्चात् हर्ष ने अपनी राज्य सीमा का विस्तार दक्षिण में करना चाहा। उत्तर में जिस प्रकार हर्ष ने अपना एक मात्र प्रभुत्व स्थापित किया था, ठीक उसी प्रकार दक्षिण में चालुक्य वंशीय पुलकेशिन द्वितीय ने सुदृढ़ शासन स्थापित किया था। हर्ष स्वयं विशाल सैन्य के साथ दक्षिण विजय के लिये निकला। पर पुलकेशिन द्वितीय की नमदा पर स्थित सुदृढ़ रक्षा वृत्ति के सम्मुख हर्ष को पराजय स्वीकार करनी पड़ी। हर्ष ने नमदा की ही दक्षिण की राज्य सीमा स्वीकार किया।<sup>६</sup>

हर्ष के शासन के अन्तिम दिनों तक उसके राज्य का विस्तार उत्तर में हिमालय की तराई (नेपाल सहित) तथा दक्षिण में नर्मदा तक हो गया था। इसके अनिर्दिष्ट मलवा, गुजरात तथा सीराष्ट्र उसके राज्य में सम्मिलित थे। सुदूर पूर्व में आसाम (कामरूप) उसके राज्य के अन्तर्गत था। वह अपने राज्य की देख-भाल के लिए निम्नी निरीक्षण पर विन्वाम करता था।<sup>७</sup>

१ Dr R S Tripathi History of Kanauj, Page 73.

२ हर्ष चरितम्-पृष्ठ ४५०

३ Viscent A Smith The early History of India, 3rd Ed P 339

४ Dr R S Tripathi History of Kanauj, Page 75

५ Viscent A Smith - The early History of India, 3rd Ed P 840

६ Ibid, Page 341.

वह 'वर्षा ऋतु को छोड़ कर अन्य ऋतुओं में सैकड़ों अधिकारियों के साथ एक स्थान से दूसरे स्थान पर भ्रमण करता था। वह दुष्टों और अपराधियों को दण्ड देता तथा गुणियों और राज्यों को पुरस्कृत करता था।<sup>१</sup>

हर्ष का शासनप्रबन्ध बहुत प्रशसनीय तथा व्यवस्थित था। वह विद्वानों और गुणियों का सम्मान करता था। उसके शासनकाल में साहित्य और कला की उन्नति हुई। हर्ष स्वयं साहित्यिक रुचि सम्पन्न तथा कुशल लेखक था। भिक्षा का, विशेषकर ब्राह्मणों और कुछ बौद्ध भिक्षुओं में व्यापक प्रचार था। बौद्ध धर्म की ओर झुकाव होते हुए भी हिन्दू देवी-देवताओं का वह आदर करता था। उसके शासनकाल में भयानक अपराध बहुत कम होते थे। पर रास्ते और सड़कें बहुत सुरक्षित नहीं थीं। हुएनचांग को मार्ग में कई बार डाकुओं ने छूटा था। भयानक अपराधों के लिये अपराधियों के अंग हत-विक्षत कर दिए जाते थे।

राज्यभरी असाधारण प्रतिभा सम्पन्न महिला थी। वह बौद्धों की समितियों और सिद्धान्तों की विदुषी थी तथा विभिन्न धर्मावलम्बियों के तर्क-सम्मत विवादों और शास्त्रार्थों को मनोयोग के साथ सुनती थी। कन्नौज की धर्म-सभा हर्ष के शासन काल की एक प्रमुख घटना है। हर्ष हुएनचांग से वगाल की विजय यात्रा के समय मिला था। वह उसकी विद्वता और धार्मिक सिद्धान्तों से बहुत प्रभावित तथा प्रसन्न था। उसके सिद्धान्तों के अधिकाधिक प्रचार के उद्देश्य से उसने कन्नौज की धर्म सभा का आयोजन किया था।<sup>२</sup> उसने विभिन्न राज्यों में भिन्न भिन्न धर्म के अनुयायियों को अपनी बौद्ध विद्वानों के धार्मिक सिद्धान्तों के विश्लेषण और व्याख्या से लाभ उठाने के लिए आमन्त्रित किया था।

गंगा के तट पर हर्ष की लम्बाई के बराबर बुद्ध की प्रतिमा सौ फीट लम्बे स्तम्भ पर प्रतिष्ठित की गई। एक अन्य बुद्ध की प्रतिमा के साथ प्रतिदिन जुलूस निकलता था। समस्त राजकीय वैभव से युक्त इस सभा का आयोजन हुआ था। एक अत्यन्त आश्चर्यजनक घटना के साथ चौथे दिन इस समारोह का अन्त हुआ। अस्पायी बिहार में, जो विशाल धन राशि संचय कर बनवाया गया था, आग लग गई और उसका एक बड़ा भाग जलकर भस्म हो गया।

हर्ष अन्य राजकुमारों के साथ उस बड़े स्तूप पर से निरीक्षण में बाढ़ जब सीढ़ियों से उतर रहा था, किसी धर्मात्मा ने उसकी हत्या के लिए छुरा से उस पर आक्रमण किया। वह हत्यारा पकड़ा गया और राजा ने स्वयं उससे पूछताछ की। अधिक ने अपना अपराध स्वीकार किया। उसने अपने वक्तव्य में यह स्वीकार किया

१ Vincent A Smith : Early History of India, 3rd Ed  
P. 342

२ India, Page 348

बार उसने शाक्यों पर आक्रमण करना चाहा, पर बुद्ध के समझाने से प्रत्येक बार रूक जाता था। चौथी बार वह न रुका। बुद्ध ने कहा—शाक्यों को अपने किये का फल भोगना पड़ेगा। बिडूडभ ने उन पर चढ़ाई कर दी। कहते हैं कि उसने दूध पीते बच्चों को भी न छोड़ा।<sup>१</sup>

प्रसाद जी ने 'बिडूडभ' को विरुद्धक, तथा शाक्य कुमारी वासमस्तिमती को सस्तिमती, तथा महामाया कल्पित नाम दिये हैं। प्रसनजित को जब महारानी के हीन कुल शील का ज्ञान हुआ, तो बुद्ध हाकर उन्होंने महारानी और राजकुमार विरुद्धक को कुछ काल के लिए अपदस्थ कर दिया था। पर महात्मा बुद्ध के सद्गुणों से उन्होंने महारानी और राजकुमार को पुनः पूर्ण गौरव और अधिकार प्रदान किया। महात्मा बुद्ध को वह बहुत आदर और श्रद्धा की दृष्टि से देखता था। समय समय पर वह महात्मा बुद्ध से आपत्तिकाल में सम्मति लिया करता था।

प्रसनजित के शासन काल में कोसल ने वृजिसिंघ पर आक्रमण किया था। उस समय की प्रचलित जन धृतियों के आधार पर प्रसेनजित के सेनापति व-धुल की पत्नी मल्लिका को बहुत प्रतीक्षा के बाद गर्भाधान हुआ। उसका दोहद—गर्भकालीन इच्छा की पूर्ति के लिए वह मल्लिका को देसलि (बैशाली) नगर के गणराज कुलो को अभिवेक मगल पोखरनी में स्नान कराने और उस पिलाने के लिए ले गया। किसी भी बाहरी आदमी के लिए उस पोखरनी में उतरना मीन में खेलना था। उस प्रसंग में उसे ललितवियों में मुड़ करना पड़ा। मल्लिका उस रथ की बागों यामे सारथी का काम कर रहा थी।<sup>२</sup> प्रसाद जी ने इस स्थल को पावा नाम दिया है। पावा महलजनपद की राजधानी थी। यह स्थान कुशीनार के पूर्वोत्तर दस मील की दूरी पर सटियाव नामक स्थान के समीप स्थित है।

व-धुल ने अपने पराक्रम से उन सभी योद्धाओं को जो उस सरोवर की रक्षा कर रहे थे, पराजित कर अपनी स्त्री की इच्छा पूरी की। राजा प्रसनजित ने इस विश्वस्त और पराक्रमी सेनापति को, ईर्ष्या के कारण घोड़े से मरवाया और उसके भानजे दीर्घकारामण को सेनापति नियुक्त किया था। इसके प्रोत्साहन से बिडूडभ ने राजा के विरुद्ध विद्रोह किया। राजा को भत्रियों और कुलजनित वनेशों से बहुत बूझ सहना पड़ा। राजकुमार बिडूडभ ने अपने पिता से कोसल राज बलपूर्वक से लिया। इस घोर विपत्तिकाल में बुद्ध सम्राट कोसल से निष्कासित होकर अज्ञात शत्रु की सहायता के लिए राजगृह तक गया, किन्तु इसके पूर्व कि उससे उनके दासाद अज्ञातशत्रु स भेंट हो, वह नगर द्वार पर अत्यधिक शकावट में गिर कर मर गया। अज्ञातशत्रु ने अपने स्वसुर का, उसके सम्मान भर्षादा के अनुकूल ही दाह मस्कार किया।

१ जयचन्द्र विद्यालवार—'भारतीय इतिहास की रूपरेखा', जि० १-पृ० ४४९

२ वही।

मल्लिका को जिस समय अपने पति का निघन-समाचार प्राप्त हुआ उसने बुद्ध को सिष्यो सहित भिक्षा के लिये आमन्त्रित किया था । उसी दिन स्वाभाविक शान्ति और धैर्य के साथ मल्लिका ने बुद्ध को भिक्षा कराया । धैर्य के साथ निर्विकार भाव से उसने सभी कार्य किये । भोजनोपरान्त उसके पति की मृत्यु का समाचार अन्य लोगों को मिलने पर सबने उसकी मानसिक स्थिरता पर आश्चर्य प्रगट किया । उसके मन में प्रसेनजित के प्रति कोई दुर्भावना नहीं थी और न प्रतिशोध की भावना ही थी । राजा को जब यह वृत्तान्त मालूम हुआ तो उसे मानसिक श्लानि हुई । मल्लिका ने राजा को हृदय से क्षमा किया, पर धीर्धन-काराण राजा के अमानवीय कार्य को न भूल सका । इसीलिए उसने बिबद्धक को राजा के बिबद्ध बिद्रोह करने की प्रेरणा दी ।

### उदयन

बुद्धकाल में वत्सराज उदयन की राजधानी कोशाम्बी थी । कोशाम्बी के स्वसावधेय इलाहाबाद से लगभग तीस मील दक्षिण पश्चिम यमुना नदी के तट पर कौसम नामक गाँव में प्राप्त हुये हैं । उदयन के जन्म तथा माता-पिता के सम्बन्ध में विभिन्न मन प्राप्त होते हैं । पौरव राज उदयन का सम्बन्ध भरत वंश से था । कथा सरित्सागर के अनुसार उदयान्त्रि पर्वत पर जमदग्नि नामक ऋषि के आश्रम के पास इनका जन्म हुआ । एक सर्प को बचाने के कारण उदयन की तीन अमूल्य वस्तुयें वीणा, ताम्बूली और अम्लान माला प्राप्त हुई । अन्त में सयोगवशा पितृ और पुत्र का मिलन हुआ । बौद्ध साहित्य में उदयन के जन्म की कथा अन्य प्रकार से वर्णित है । इनका जीवन-वृत्त के विषय में ग्यारहवीं शताब्दी के सोमदेव रचित कथासरित्सागर, भास के दो नाटक—स्वप्न वासवदत्ता और-प्रतिज्ञा योगधरायण, श्री हर्ष की रत्नावली एवं त्रिवर्दिका में उल्लेख हुआ है ।

‘कथा सरित्सागर’ में उदयन की तीन पत्नियाँ का वर्णन आया है—वासवदत्ता, वन्धुमती और पद्मावती । ‘स्वप्नवासवदत्ता’ और ‘प्रतिज्ञा-योगधरायण’ में इस कथा का बहुत ही रोचक वर्णन प्राप्त होता है । उसमें कल्पना का पुट तो अवश्य ही कुछ न कुछ है—पर पुरातात्विक प्रमाण के आधार पर उस कथा की सत्यता बहुत दूर तक प्रमाणित हो चुकी है । अवन्ति-राज प्रद्योत उस समय के शक्तिशाली राजा थे । इनकी राजधानी उज्जयिनी थी । अवन्ति तथा वत्स में परस्पर शत्रुता थी । आखेट-प्रिय उदयन वीणा के मधुर-राग से हाथियों को पकड़ने में बहुत निपुण था । हस्ति-कान्त शिल्प और एक मन्त्र के प्रयोग द्वारा किसी भी हाथी को अपने अधीन कर लेता था । अवन्ति राज प्रद्योत न काठ का एक विशालकाय हाथी निर्मित कर बन में छोड़ दिया । उस हाथी के पेट में प्रद्योत के सैनिक छिपे थे । उदयन विशालकाय हाथी का वन-भ्रमण सुनकर उस पर अधिकार करने के

लिए चल पड़ा। उनके सहचर वन में पीछे छूट गये। प्रद्योत के सैनिकों ने उदयन का अकेला पाहर गिरफ्तार कर लिया। इस प्रकार घटवत्र द्वारा अवधिति राजन उदयन की बंदीगृह में डाल दिया। कारावास में बहुत समय बीतने के पश्चात् प्रद्योत को यह ज्ञात हुआ कि उदयन वीणा वादन करता है बहुत निपुण है। उसने अपनी कन्या वासवदत्ता की वीणा बजाने की शिक्षा का वाय उदयन को दिया। उदयन और वासवदत्ता में प्रणय-सम्बन्ध स्थापित हो गया। अपने विश्वासपात्र तथा नीति निपुण मन्त्रों योग धरायण को चष्टा से दोनों उज्जैन से भाग निकल। बाद में प्रद्योत ने अनेक पुत्र गोपालक का भेजकर दाना का विवाह कराया। शत्रु उदयन की अपेक्षा मित्र उदयन उसकी महत्वाकांक्षा की पूर्ति में अधिक सहायक सिद्ध हो सकता था।

पद्मावती से उदयन का विवाह राजनैतिक कारणों से हुआ। ब्रह्मण ग्रन्थों के अनुसार उदयन की केवल दो ही रानियों का वधन प्राप्त होता है—वासवदत्ता और पद्मावती।<sup>1</sup>

स्वयं वासवदत्ता से यह ज्ञात होता है कि उदयन को शत्रु के आक्रमण से भयभीत होकर राज्य के सीमान्त ग्राम सावणक में शरण लेनी पड़ी थी। उसके शत्रुओं में कौशल का राजा अश्वी था—जा गया के उत्तरी तट पर शासन करता था। श्री ह्य चरित 'रत्नावली' द्वारा यह ज्ञात होता है कि कौशल वत्स का शत्रु था। शत्रु सङ्घ की गम्भीरता के कारण उसका मन्त्रा योग-धरायण ने अपनी शक्ति को अपर्याप्त समझ कर मगध के शासक दणक की बहन पद्मावती से उदयन का विवाह आवश्यक समझा। उदयन अवन्तिकुमारा वासवदत्ता के प्रेम में इतना आसक्त था कि वासवदत्ता के जीवन काल में उदयन के दूसरे विवाह की कल्पना भी नहीं की जा सकती थी। जिस समय उदयन शिकार खेलने गया था योग-धरायण ने वासवदत्ता का महल से हटाकर उसके महल में आग लगवा दी। उदयन का मृगया से लौटने पर जब वासवदत्ता के जल मरने का वृत्तान्त ज्ञात हुआ तो उस मार्मिक दृष्ट हुआ। किन्तु काल क्रम से उसका दुःख शान्त हुआ और पद्मावती से उदयन का विवाह हुआ। बाद में भेद खूलने पर वासवदत्ता और उदयन का पुनर्मिलन हुआ।<sup>2</sup>

उदयन की तीसरी पत्नी बन्धुमती का क्या सरित्सागर में उल्लेख हुआ है। वासवदत्ता का भाई गोपालक इसे हरण कर लाया था और उसे अपनी बहन को सौंप दिया था। एक दिने लनागृह में उदयन से उसकी भेंट हो गई। उदयन ने

1 D R Bhandarkar Lectures on the Ancient History of India, page 59

2 Ibid page 63



उसके रूप-सौन्दर्य पर मुग्ध होकर वन्धुमती से विवाह कर लिया । आरम्भ में वास्तविकता बहुत क्रुद्ध हुई और वन्धुमती की कारा में भेज दिया पर बाद में दोनों के सम्बन्ध में स्वाभाविक स्थिति आ गई । समझा जाता है कि हर्ष ने इसी वन्धुमती को अपने नाटको में रत्नावली और प्रियदर्शिका के नाम से चित्रित किया है । उसके दोनो नाटको की कथावस्तु इसी घटना से मिलती जुलती है, इसी के कारण ऐसा अनुमान होता है ।<sup>१</sup>

माकन्दिक नामक परिव्राजक की कन्या माकन्दिका भी उदयन की रानियों में थी । सबप्रथम उसके पिता ने बुद्ध से विवाह का प्रस्ताव किया—पर बुद्ध ने उस प्रस्ताव को अस्वीकार कर दिया । इसके बाद वह ब्राह्मण अपनी पुत्री को लेकर कौशाम्बी आया । उदयन ने उसके सौन्दर्य पर मुग्ध हो उससे गम्धर्व विवाह कर लिया । पद्मावती बुद्ध को श्रद्धा और आदर की दृष्टि से देखती थी, जब मागन्धी बुद्ध से वैर भाव रखती थी । अनुपमा और मागन्धी ये दोनो नाम माकन्दिका के लिये प्रयुक्त हुए हैं । मागन्धी पद्मवन्त्र द्वारा पद्मावती के प्रति उदयन के मन में विकार उत्पन्न करना चाहती थी । मागन्धी ने उदयन की बीजा में सर्प छिपाकर रखा, उसे अपने उद्देश्य में कुछ दूर तक सफलता भी मिली पर पद्मावती के सतीत्व के कारण मागन्धी के सब पडयन्त्र विफल हो गए ।<sup>२</sup> वन्धुमती की कथा विस्तार के साथ कथा सरित्सागर में नहीं बी गई है—इसलिए अन्य नामों के साथ इसके सम्बन्ध स्थापित करने में कठिनाई होती है । ऐसा ज्ञात होता है कि वन्धुमती के ही नाम—रत्नावली, प्रियदर्शिका, अनुपमा, माकन्दिका और मागन्धी रहे होंगे ।

आनन्द बुद्ध का चचेरा भाई तथा उनका प्रधान शिष्य था । बुद्ध की वृद्धावस्था में आनन्द ने उनकी बड़ी सेवा की । बौद्ध धर्म में उसे प्राधान्य प्राप्त था, तथा वह बौद्ध सिद्धान्तों का व्याख्याता था ।

### कल्पना का योग

इतिहासकार इस बात से सहमत हैं कि विम्बसार की मृत्यु बन्दीगृह में हुई । अन्तिम दिनों में उस कारागृह की मातनार्षे सहनी पड़ी और भूख की ज्वाला में तड़प कर वह मरा । अज्ञात को गुप्त पैदा होने पर पितृ-स्नेह और वात्सल्य का अनुभव हुआ, पर समय व्यतीत हो चुका था । उसके पड़चने पर बुद्ध पिता की मृत्यु हो चुकी थी । प्रसाद जी ने विम्बसार के द्वारा अज्ञात तथा उसकी माता छलना का समा प्रदान कराया है । अज्ञात की क्रूरता का वर्णन बौद्ध-साहित्य में विस्तार के साथ हुआ है । ऐसी स्थिति में यह सम्भव है कि उसने विम्बसार की

१ परमेश्वरी लाल गुप्त—'प्रसाद के नाटक', पृष्ठ ४४

२ Dictionary of Pali Proper names, Vol 2nd, page 596

समुदित बल कोशा (नृप्यमित्रादच त्रित्वा)

क्षितिपि-चरण पोठे स्थापितौ वामपादः ।।११। पक्ति

तथा तरहालीन परिस्थितियों को देखकर ऐसा ज्ञात होता है कि स्कन्दगुप्त को राज्यशासन शान्ति से नहीं प्राप्त हुआ। उसमें तथा उसके सौतेले भाई पुरुगुप्त ने सघर्ष हुआ। पुरुगुप्त राजमहिषी अनन्तदेवी का पुत्र था। अन्त में स्कन्दगुप्त की विजय हुई।<sup>१</sup> सैदपुर भितरी के स्तम्भलेख में स्कन्द की माता का नाम नहीं दिया गया है। सम्भवत उसकी माता हीन कूटम्ब की थी। श्री गुप्त ने लेकर कुमारगुप्त तक सभी राजाओं और उनकी माताओं के नाम का उल्लेख है, पर स्कन्द की माता का नाम उसमें नहीं दिया गया है। इस स्तम्भ लेख में—

‘प्रथिनविपुलयामा नामत स्कन्द गुप्त’,

के पहले या बाद में कही मातृनाम का उल्लेख न होने से यह ‘सन्देह और भी पुष्ट हो जाता है। इस स्तम्भ लेख की तेरहवीं पक्ति में आया है कि पिता की मृत्यु के बाद परिक्रान्त वशालक्ष्मी को मुक्त तथा व्यवस्थित करने के लिए अपनी मुजाओं के बल से स्कन्द ने शत्रुओं का सहार किया। पूर्ववत् वश गौरव की स्थापना के बाद पुत्र की विजय से प्रसन्न अश्रुयुक्त माता से स्कन्द उसी प्रकार मिले जिस प्रकार शत्रुओं के सहार के बाद कृष्ण देवकी से मिले थे।

‘पितरि दिवमुपेते विप्लुना वशालक्ष्मी, भुजबल बिजितरियं प्रतिष्ठाप्य भूय जिजिमिति परितोषा-मातर साखनेत्रा हृत्विदुरिषि कृष्णौ देवकीमभ्युपेत ।’

सम्भवत प्रमाद ने स्कन्द की माता देवकी नाम का संकेत यही में लिया है। स्कन्दगुप्त ने अपने पराक्रम से राज्य प्राप्त किया था। जूनागढ़ के अभिलेख से इस धारणा की पुष्टि होती है। सभी मनुष्यों को परित्याग कर कुल लक्ष्मी ने स्वयं स्कन्दगुप्त को वरण किया था—

‘अपेत्य सर्वा-मनुजेन्द्रपुत्रान्, लक्ष्मी स्वयं य वरयाचकार ।’

युद्ध भूमि में शत्रुओं को पराजित कर लौटने पर स्कन्द ने, डा० मजूमदार के अनुसार पुरुगुप्त से ही युद्ध किया और उसे पराजित कर राज्यहीन प्रदान की।

‘कुमारगुप्त के समय का मध्यभारत के गुना जिले के तुमैन ग्राम में एक खडित शिलालेख प्राप्त हुआ है—जिसमें घटोत्कच गुप्त के राज्य करने का उल्लेख है। सम्भवत घटोत्कच गुप्त प्रथम कुमार गुप्त का पुत्र था और उसी से स्कन्दगुप्त को सघर्ष करना पड़ा है। स्कन्द और पुरुगुप्त की शत्रुता स्कन्द के राज्यारोहण से ही सम्पन्न नहीं हुई किन्तु उसकी मृत्यु के बाद तक यह क्रम चलता रहा। स्कन्दगुप्त के बाद राज्य का अधिकारी पुरुगुप्त अथवा उसके पुत्र हुए, जिन्होंने अभिलेखों में

दी हुई बधावली (ऑफिसियल रिकार्ड्स) में अपने को कुमारगुप्त का वंश बतलाया है तथा स्कन्दगुप्त के नाम तक की चर्चा नहीं की है ।<sup>१</sup>

पृथ्विमित्रों की पराजय के बाद स्कन्दगुप्त को हूणों से कई युद्ध करने पड़े । हूण जाति ने मध्य एशिया में प्रबल सत्ता स्थापित कर ली थी । वहा से हूणों की एक शाखा ने, जिस श्वेत हूण (White Huns) कहते हैं, परागिया और भारत पर आक्रमण करना प्रारम्भ किया । पामीर के पठार से होते हुए दुर्बल हूणों ने भारत पर आक्रमण करना प्रारम्भ किया । हूणों के भयकर आक्रमण को रोमन साम्राज्य भी न सम्भाल सका—पर गुप्त साम्राज्य स्कन्द के युद्ध-नीतिज्ञ के कारण अपने स्थान पर अडिग रहा । पृथ्विमित्रों से युद्ध और उन्हें पराजित करने के कारण स्कन्द की युद्ध-कला का पूर्ण अनुभव हो चुका था । हूणों से भयकर युद्ध रहा । सैवपुर भित्तरी जिला गाजीपुर के स्तम्भलेख से मालूम होता है :

‘हूणैर्यन्त्र समागतस्य समरे दोर्भया घरा कम्पिता भीमावर्तकस्त्य’.—

—अर्थात् स्कन्द ने अपने बाहुबल से हूणों में आसक्त पैदा कर दिया था—युद्ध भूमि में भयकर आवर्त बन गया तथा पृथ्वी काँपने लगी ।

स्कन्द ने अपने पिता की कीर्ति को स्थायी बनाने के अभिप्राय से विजय के उपलक्ष्य में एक स्तम्भ निर्मित कराया तथा उसके ऊपर विष्णु भगवान की प्रतिमा स्थापित की । भित्तरी अभिलेख का अंतिम अक्षर इस प्रकार है —

अत्री भगवतो मूर्तिरिय यद्वचनं सम्पिठ.

उभय निर्दिष्टासी पितु पुण्याय पुत्र्य च ।

स्कन्द ने यह विजय अपने शासन के प्रारम्भ में ही प्राप्त की थी—क्योंकि गुप्त स्वतः ३३० तथा ई० सन् ४५८ का दूसरा अभिलेख जूनागढ़ में प्राप्त हुआ है—जिससे सुदूर पश्चिम काठियावाड़ तक उसके राज्य का निष्कटक विस्तार सिद्ध होता है । जूनागढ़ के लेख के दा भाग है । पठन भग्न से ज्ञान होता है कि पर्णदत्त को काठियावाड़ का शासक (गवर्नर) नियुक्त किया, जो उसका उत्तरदायित्व वहन करने में सर्वथा समर्थ था—

‘आ ज्ञातमकं सनु पर्णदत्त मा रर तस्याद्दहनं समर्थं ।’

पर्णदत्त ने अपने पुत्र चनपात्रित को जूनागढ़ का अधिकारी नियुक्त किया । चक्रा-ल्लिप्त गुण और बल में अपने पिता के ही अनुत्पन्न था ।

सन् ६१५ ई० में वर्गा की अधिकता से मूर्दर्शन नामक शीश का बाण

टूट गया था। यह दाघ चन्द्रगुप्त मौर्य के शासन-काल में सिंघाई के लिए निर्मित कराया गया था। पण्डित ने इस समय उस बाग की मरम्मत कराई और वहाँ के लोगों की कष्ट और विपत्ति से रक्षा की। दूसरे भाग से ज्ञात होता है कि चण्डालिन ने सन् ४५७ ई० में चक्रवर्त नामक विष्णु मन्दिर बनवाया। जूनागढ़ का अभिलेख यह भी प्रमाणित करता है कि अपने भुजाओं के बल से प्राप्त राज्य की रक्षा के लिए—यथा शत्रुओं को दबाए रखने के अभिप्राय से अपने राज्य के प्रत्येक प्रांत में अधिकारी नियुक्त किये थे—

चतुर्दशि जलान्ता स्फीता पर्यन्त-देशाम् ।

अवनिभवनतागिर्यं चकारात्मसस्याम् ।<sup>१</sup>

कहीम-लेख, यह अभिलेख गोग्रखपुर जिले में कहीम नामक गांव में है, से यह विदित होता है कि मर्द ना-क जिसी जैनी ने उक्त ककुम गांव में पांच तीर्थंकरों की मूर्तियाँ और एक स्तम्भ बनवाया था। यह जैन, ब्राह्मण, गुरु और सन्यासियों का भक्त था। इस लेख का समय सन् ४२० ई० है। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि स्कन्द के राज्य की सीमा के अन्दर पूर्वी और पश्चिमी प्रान्त सम्मिलित थे। तीसरी पंक्ति में स्कन्द के राज्य की उपमा इन्द्र से दी गई है—

‘राज्ये शत्रोन्मस्य क्षितिप दान-पते स्कन्दगुप्ततम्य दाने ।’

इन्दौर के ताम्रलेख से जिसका समय सन् ४६५ ई० है, यह प्रमाणित होता है कि स्कन्द गुप्त का सामन्त विषयपति शर्वनाम—‘विषयपति शर्वनामस्य’ ‘अन्तर्बे-धाम् भोगाभिवृद्धये वर्त्तमाने’ गंगा यमुना के बीच के देश का स्वामी था। उस समय किसी देवविष्णु नामक चतुर्वेदी ब्राह्मण ने इन्द्रपुर के सूर्य मन्दिर में दीपक जलाने के लिए अक्षयदान दिया था। इस समय तक गुप्त शासन में पूर्ण शान्ति विराज रही थी। इस ताम्र पत्र में स्कन्दगुप्त की उपाधि परम भट्टारक, मह राजाधिराज—धी स्कन्दगुप्तस्य लिखी है। कहीम वाले शिलालेख में क्षितिप-शतपति की उपाधि से वह विभूषित है। यह इन्दौर बुलन्दशहर जिले की अनुपशहर तहसील में है। इस लेख में इनका पुराना नाम इन्द्रपुर और इन्द्रपुरक लिखा गया है।

गुप्तकाय का एक लेख गढ़वा में प्राप्त हुआ है। इसमें यद्यपि राजा का नाम नहीं दिया गया है, तथापि दिये गये सबन से अनुमान किया जा सकता है कि यह लेख भी स्कन्दगुप्त का है। यह लेख विष्णु मन्दिर के फर्श में खुदे हुए एक पत्थर पर था। वास्तविक यह बलकरो के अजायबघर में है। सन् ४६७ ई० के इस लेख में भी यह प्रमाणित होता है कि गुप्त शासन में इस काल तक पूर्ण शान्ति विराज रही थी।

‘कथासरित्सागर’ के अठारवें भाग में जजैन के राजा महेन्द्रादित्य के समय में म्लेच्छों के आक्रमण की चर्चा हुई है। महेन्द्रादित्य के पुत्र विक्रमादित्य ने म्लेच्छों को पराजित कर देश की रक्षा की थी। गुप्तकालीन सिक्कों के अनुसार कुमारगुप्त प्रथम की महेन्द्रादित्य तथा स्कन्दगुप्त की विक्रमादित्य उपाधियाँ थीं। इस भाँति उक्त कथानक का सम्बन्ध कुमारगुप्त प्रथम तथा स्कन्दगुप्त से ज्ञात होता है।

श्री जान एलन का अनुमान है कि यद्यपि स्कन्दगुप्त ने अपने राजसंक्रान्त के आरम्भ में हुणों को पराजित कर दिया था—किन्तु अन्तिम दिनों में गुप्त साम्राज्य का पश्चिमी प्रांत स्वाधीन हो गया था, क्योंकि चादी के गहकाकित सिक्के पहले की अपेक्षा बहुत कम मिलते थे। इसके उत्तराधिकारियों के समय तो ऐसे सिक्कों का संचयन अभाव हो गया था। स्कन्दगुप्त के बाद हुणों के आक्रमण के कारण गुप्त साम्राज्य की नींव हिल गई थी। किन्तु दामोदरपुर से कुमारगुप्त प्रथम और कुशगुप्त के प्राप्त सिक्कों से इस मत में सन्देह होने लगता है। इस सिक्कों से यह स्पष्ट प्रमाणित होता है कि स्कन्दगुप्त और उनके उत्तराधिकारियों के समय भी पञ्चगण (उत्तरी बंगाल) पर गुप्त राजाओं का ही अधिकार था। बौद्ध (कौशांबी) से मिले भीमवर्मा के लेख में यद्यपि गुप्त राजा का नाम नहीं है तथापि उसमें गुप्त सत्त के होने से यह प्रमाणित होता है कि वह प्रदेश उस समय स्कन्दगुप्त के ही अधीन था। जहाँ तक सोने और चादी के सिक्कों का सम्बन्ध है स्कन्द के शासन के आरम्भ कालीन ढाले हुए सिक्के उसके पूर्वजों के सिक्कों से बहुत मिलते हैं, परन्तु इसका राज्य के उत्तर कालीन सिक्के, विशेषकर पूर्वी प्रांत के सिक्के निम्न कोटि के होने के बने हैं। हूण तथा अन्य युद्धों के कारण गुप्त साम्राज्य के आर्थिक साधनों को बड़ा बाधाग्रस्त हुआ। यही कारण है कि स्कन्दगुप्त के समय के ढाले हुए सोने के सिक्के पहले की अपेक्षा केवल आकार में ही छोटे नहीं हैं बल्कि एक ही प्रकार के हैं जबकि उसके पूर्वजों के समय के सिक्के कई प्रकार के और बड़े हैं।<sup>१</sup>

स्कन्द के राज्य के आरम्भकाल के सिक्के धनुष और लक्ष्मी से युक्त हैं। गङ्गा और यूपस अन्तिम सिक्कों पर परम भागवत महाराजाधिराज श्री स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य लिखा गया है। स्कन्द की अन्य उपाधियाँ भी उसके सिक्कों से प्राप्त होती हैं।

पुरातत्त्व से उपलब्ध ऐतिहासिक प्रमाणों के आधार पर स्कन्दगुप्त को विरक्त तथा भौतिक सम्पत्तियों से विमुक्त और उदासीन सिद्ध करना कठिन जान पड़ता है। प्रसाद जी ने स्कन्द के चरित्र विमर्श में कल्पना का अत्यधिक आश्रय लिया है, जो स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के सबूत अनुकूल है।

१ Dr R C Majumdar, Ancient India, page 250

और ‘पाटली पुत्र की कथा’ डॉ० सत्यकेतु विद्यालकार, पृ० ४४०

पुरुषुप्त के विषय में कोई निश्चित मन नहीं दिया जा सकता कि वह कब राजगद्दी पर बैठा । अपने पिता की मृत्यु के पश्चात् शीघ्र ही वह राजगद्दी पर बैठा और पुष्पमित्रों का पराजित करने के बाद स्कन्द ने वापस आकर उससे बलपूर्वक राजनिर्वाहमन हस्तगत कर लिया । अथवा स्कन्दगुप्त की मृत्यु के पश्चात् स्वाभाविक रूप से राज्य का अधिकारी हुआ, या वंश उत्तराधिकारी को अपदस्थ कर उसने राज्याधिकार प्राप्त किया । निश्चित रूप से केवल इतना ही कहा जा सकता है कि पुरुषुप्त का शासनकाल कम समय तक रहा । उसके बाद उसका पुत्र बुद्धगुप्त उत्तराधिकारी हुआ । स्कन्द ने नदर सत्तार की असरता से विरक्त होकर पुरुषुप्त के लिए राज्य त्याग दिया था—इसमें सन्देह है ।

कैलाबाद जिला के 'करमदण्डा' नामक स्थान पर कुमारगुप्त प्रथम के समय का महादेव का लिंग प्राप्त हुआ है । यह गुप्त संवत् ११७ ई०, सं० ४३६ का है । इस लेख में कुमारामात्य का नाम है जो कुमारगुप्त प्रथम के समय महाबलाधिकृत था । पृथ्वीसेन का पिता शिखरस्वामी कुमारगुप्त के पिता चन्द्रगुप्त द्वितीय के समय मन्त्री और कुमारामात्य था । इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि मन्त्री और कुमारामात्य का पद वंश परम्परा से चला करता था ।

‘श्री चन्द्रगुप्तस्य मन्त्री कुमारामात्य शिखरस्वाम्यभूतस्य पुत्र पृथिवीपणो महाराजाधिराजः श्री कुमारगुप्तस्य मन्त्री कुमारामात्यः ।’<sup>१</sup>

मदसौर में काव्यारम्भक चौली में एक लम्बा प्रशस्ति लेख मिला है । इस लेख के द्वारा ददापुर में सूर्य मन्दिर बनवाने का वर्णन प्राप्त होता है । यह नगरी मालवा में घन धाम्य से पूर्ण थी । आरम्भ में कुमारगुप्त की ओर में दिदिवर्मा महा का शासक था—बभ्रव गोप्तानुष विश्ववर्मा । इसके बाद उसका पुत्र बभ्रुवर्मा महा का प्रान्तपति (गवर्नर) नियुक्त हुआ । छोट्ट देश से आये शिल्पियों तथा बंध्यों के कारण यह नगर शिल्प, कला और व्यापार का केन्द्र बन गया था । इन्होंने ही इस भव्य सूर्य मन्दिर का निर्माण कराया ।

गोविन्दगुप्त कुमारगुप्त प्रथम का बहा भाई था । बसाढ (बैशाली) की खुदाई से प्राप्त उस मुहर से इसका प्रमाण मिलता है जिसमें ध्रुवस्वामिनी ने अपने को गोविन्दगुप्त की माता तथा चन्द्रगुप्त की पत्नी कहा है । सम्भवतः इस काल तक कुमारगुप्त की युवराज्यपद नहीं प्राप्त हुआ था । यदि कुमारगुप्त की युवराज्यपद प्राप्त होता तो वह अपने को कुमारगुप्त की माता बनना अधिक पसन्द करती ।

मदसौर में मालव संवत् ५२४ का एक लेख प्राप्त हुआ है—जिसमें चन्द्रगुप्त द्वितीय, गोविन्दगुप्त तथा प्रभाकर नामक एक शासक और उसके सहायिता दत्तभट्ट का नाम है । जिस समय यह लेख प्राप्त हुआ, उस समय उसका पूर्ण उद्धार नहीं

हो पाया था। फलतः सम्पूर्ण पाठ के आधार पर राखालदास बन्धोपाध्याय ने अनुमान किया था कि गोविन्दगुप्त अपने भाई के समय में मालवा का उपरिक्त था और कुमार गुप्त की मृत्यु के पश्चात् वह स्वतन्त्र हो गया। इसी आधार पर गोविन्द गुप्त के भाई से हठ कर चलेजाने की कहानी प्रसाद जी ने उपस्थित की है। पर इस शिलालेख के सम्पूर्ण अमितेष्ट के अध्ययन से अब इस प्रकार की कल्पना के लिये कोई स्थान नहीं रह जाता। इसमें इतना ही ज्ञात होता है कि गोविन्द गुप्त क सनापति वायुरशिन के पुत्र दत्तमट्ट ने उस लेख की उत्कीर्ण कराया था और उस समय (अर्थात् स० ५३४ से पूर्व) गोविन्दगुप्त की मृत्यु हो चुकी थी। इस प्रकार निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि गोविन्दगुप्त स्कन्दगुप्त के समय जीवित थे।<sup>१</sup>

स्कन्दगुप्त का शासन पश्चिम में सौराष्ट्र तक विस्तृत करना असंगत जान पड़ता है। सम्भव है चन्द्रगुप्त के बाद कुछ काल तक शासन करने के पश्चात् गोविन्दगुप्त की मृत्यु हो गई है।

### कालिदास

कालिदास के विषय में विभिन्न विद्वानों की भिन्न धारणायें और विचार हैं। कालिदास के समय के विषय में बहुत विद्वान इस मत से सहमत हैं कि कालिदास गुप्तकाल में पैदा हुए थे। गुप्तकालीन वैभव और शान्तिमय वातावरण इनकी काव्य रचना के सर्वथा अनुकूल था। इन्हे गुप्तकालीन मानने वाले विद्वानों में भी मतभेद नहीं है। पूना के प्रोफेसर के० बी० पाठक अपनी सम्पादित पुस्तक मेघदूत की भूमिका में इन्हे स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य का समकालीन मानते हैं। डा० रामकृष्ण भण्डारकर तथा रामावतार शर्मा और अन्य विद्वानों ने इन्हें चन्द्रगुप्त द्वितीय का समकालीन माना है। श्री विजयचन्द्र मजूमदार की धारणा है कि कालिदास, कुमारगुप्त और स्कन्दगुप्त के ही समकालीन थे।<sup>२</sup>

मद्रास प्रान्त में धाराधीन भोजराज का 'शृंगार प्रकाश' नामक ग्रन्थ मिला है। उसके आठवें प्रकाश में दिए एक श्लोक से ऐसा ज्ञात होता है कि कालिदास दूत बनकर कुन्तलेश्वर नामक राजा की सभा में गए थे। चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य का यहाँ लौटकर उद्देश दिया कि कुन्तलेश्वर तुम्हारे ऊपर राज्य का भार छोड़कर अन्न पुर में विजयो के साथ आनन्द प्रमोद और आनन्द में समय व्यतीत करता है। इस आशय का श्लोक भोज के सरस्वती कठामरण और राजशेखर की 'वाग्द सीमासा' में उद्धृत है। 'वाग्द सीमासा' के ११ वें अध्याय में किंचित परिवर्तन के साथ वह श्लोक उद्धृत किया है—

१ परमेश्वरीलाल गुप्त 'प्रसाद के नाटक', पृष्ठ १६४

२ Journal Royal Asiatic Society, 1909, Page 731.

‘पिवतु मरु सुगन्धीन्याननानि प्रियाणाम्  
मयि मुनिश्चिन्तितं मार कुन्तलानामघोष ।’

अर्थात् राज्य का भार मेरे ऊपर छोड़कर कुन्तलेश्वर प्रिय-मुख सुगन्धि का पान करे। सरस्वती कण्ठाभरण’ में पिवति’ दिया गया है। यह कुन्तलेश्वर चन्द्रगुप्त द्वितीय का नाती बाकाटक द्वितीय प्रवरसेन होना चाहिए। चन्द्रगुप्त द्वितीय ने अपनी कन्या प्रभावती गुप्ता का विवाह बाकाटक घराने में द्वितीय रुद्रसेन से किया था। प्रवरसेन के बाल्यकाल में चन्द्रगुप्त की इच्छा और सलाह के अनुसार राज्य का कार्य संचालित होता था। प्रवरसेन के बड़े होने पर राज्य की स्थिति का ज्ञान प्राप्त करने के लिए चन्द्रगुप्त ने कालीशस को दूत बनाकर विदर्भ देश भेजा होगा। बाकाटक राजधानी के समीप रामगिरि पर कालिदास ने मघदूत की रचना की। उन्होंने चन्द्रगुप्त द्वितीय के समय राजदूत का कार्य किया था।<sup>१</sup>

बलदेव उपाध्याय कालिदास को ई० पू० प्रथम सताब्दी का मानते हैं। पर भाव यह प्रायः निश्चिन्त हो चुका है कि कालिदास चन्द्रगुप्त द्वितीय के समकालीन थे और कुमार गुप्त के समय तक थे। बिजयचन्द्र मजुमदार और विन्सेन्ट स्मिथ उन्हें स्कन्दक समय का मानते हैं। मातृगुप्त को काश्मीर का शासनाधिकार प्राप्त हुआ था और कालिदास ने शौर्य कार्य किया था पर दोनों नाम एक ही व्यक्ति के हैं, इस पर विद्वानों में मतभेद है। सम्भवतः विक्रमादित्य नाम के साम्य का आधार लेकर प्रभाव जो ने दोनों नामों का सम्बन्ध जोड़ दिया है। कुमारदास सस्कृत के प्रतिभाशाली कवि हैं। इनकी रचना ‘जानकी हरण’ का पूर्ण अंश आज तक प्रकाशित नहीं हो सका है—यद्यपि मद्रास में सम्पूर्ण ग्रन्थ का हस्तलेख प्राप्त है। सिंहल के राष्ट्रीय इतिहास ग्रन्थ ‘महावंश’ में कुमार यातुसेन नामक राजा का नाम मिलता है। आलोचकों का मत है कि प्रसिद्ध कवि कुमारदास और राजा कुमार धातुसेन दोनों एक ही व्यक्ति हैं, परन्तु इस मत के समर्थन में कोई विश्वसनीय प्रमाण उपलब्ध नहीं हो सका है। यदि दोनों एक ही व्यक्ति होते तो कोई कारण नहीं जान पड़ता कि महावंश में कवि के नाम का उल्लेख नहीं मिलता।<sup>२</sup>

कुमारदास के ‘जानकी हरण’ की कालिदास ने, कहा जाता है, खूब प्रशंसा की थी। निवदन्तियों तथा सिंहल की पुस्तकों के आधार पर दोनों कवियों की सम-नामयिकता के प्रमाण प्राप्त होते हैं—पर इस विषय में आज भी विद्वानों में मतभेद है।

भटार्क-बलभी के मंत्रक वंश के सत्पायक रूप में भटार्क का उल्लेख मिलता है। इसके पुत्र ने अपने लेख में परम भट्टारक पादानुध्यात कहा है—इससे ज्ञात होता है कि इसका सम्बन्ध गुप्तवंश से था। भटार्क सम्भवतः स्वन्दगुप्त का

१. म० म० बामुदेव विष्णु मिराशी—‘कालिदास’, पृष्ठ ३९
२. बलदेव उपाध्याय—‘संस्कृत साहित्य का इतिहास’, पृ० २२३



सेनापति था—क्योंकि महाबलाधिकृत होने पर उसके वंशज उसे सेनापति न कहकर महासेनापति कहते । स्कन्दगुप्त की मृत्यु के बाद ही उसने मौर्य वंश की स्थापना की होगी क्योंकि सौराष्ट्र स्कन्द के शासन के अधीन था और पर्णदत्त वहाँ का शासक था ।

बन्धुवर्मा—यह मालव का शासक था । मालव गुप्त साम्राज्य के अधीन कर दिया—इसने स्कन्द को अपना राज्य सौंप दिया—इसका समयन इतिहास से नहीं होता । स्कन्दगुप्त के शासन के समय सम्भवत बन्धुवर्मा मालवा का शासक था । गुप्त साम्राज्य के अधीन कर दिये जाने के कारण ही प्रसाद जी ने राज्य समर्पण की कल्पना की है—जिससे एक राष्ट्रीयता की उदात्त भूमिका प्रस्तुत हो सके । भीमवर्मा की स्थिति स्कन्द के शासन के समय सन्दिग्ध है ।

प्रसाद जी ने इस नाटक में पूर्ण स्वतंत्रता से वस्तु विधान में कल्पना का प्रयोग किया है । इतिहास में कुमारगुप्त को बिलासी और भोगल्लिन प्रामाणित करना कठिन जान पड़ता है । कुछ ऐतिहासिकों ने, कुमारगुप्त प्रथम महेन्द्रादित्य के शासन के अन्तिम समय में हुये हूण आक्रमणों के कारण तथा उन सिक्कों का देखकर जिनमें बृद्ध राजा तथा युवती रानी की आकृतियाँ अंकित हैं, उसे बिलासी ध्वजित किया है—पर अग्नि विद्वान इस मान्यता से सहमत नहीं हैं ।

प्रसाद ने स्वयं लिखा है—‘पात्रों की ऐतिहासिकता के विच्छन्न चरित्र की सृष्टि जहाँ तक सम्भव हो सके है न होने दी गई है । फिर भी कल्पना का अवलम्ब लेना ही पड़ा है, केवल घटना की परम्परा ठीक करने के लिये । इससे भी यह निष्कर्ष निकलता है कि वस्तु विधान में कल्पना का प्रयोग किया गया है ।

कल्पना और ऐतिहासिकता को लेकर कल्पित पात्रों की ऐतिहासिक सगति के विषय में वे स्वयं कहते हैं—‘इसमें प्रपञ्च वृद्धि और मुद्गल कल्पित पात्र हैं । स्त्री पात्रों में स्कन्द की जननी का नाम मैंने देवकी रखता है, स्कन्दगुप्त के एक शिलालेख में हनरिपुरिख कुण्डो देवकी अम्बुपेन’ मिलता है । सम्भव है कि स्कन्द की माता के नाम देवकी ही से कवि को यह उपमा सूझी हो । देवसेना और जयमाला वास्तविक और कल्पित पात्र दोनों हो सकते हैं । विजया, वनमाला, रामा और मालिनी जैसी किसी दूसरी नाम धारिणी स्त्री की भी उस काल में सम्भावना है । तत्र भी ये कल्पित हैं ।’

प्रसाद जी यहाँ कल्पना का प्रयोग कुछ अधिक स्वतंत्रता पूर्वक किया है, ऐतिहासिकता के बन्धन को सीमित मात्रा में ही स्वीकार किया है—वहाँ वस्तु सगठन मंडा ही सुसंगठित हुआ है तथा उदात्त पात्रों की सृष्टि हुई है । विशिष्ट नारो पात्रों के निर्माण में उनको अभूतपूर्व सफलता मिली है । यही कारण है कि स्कन्द के चरित्र का वैयक्तिक तथा राष्ट्रीय पक्षों के विविध रूपों का मार्मिक चित्रण बन गया है । राष्ट्रीय पक्ष—जिसमें राष्ट्र का उद्धार ही उसका लक्ष्य रह जाता है और

## प्रसाद के ऐतिहासिक नाटको का मूल-स्रोत ]

वैयक्तिक पक्ष में स्कन्द के अनर्द्धन्द का उद्घाटन नाटककार की कल्पना का परिणाम है।

स्कन्द और देवसेना सम्बन्धी कथानक यदि पौराणिक पीठिका को ध्यान में रखते हुये देखा जाय तो असंगतियाँ दूर हो जाती हैं। स्कन्द का राष्ट्रीय पक्ष-शत्रुओं का संहार इतिहास सम्मत है। पौराणिक स्कन्द देव सेनापति थे। वे देवों के सेनानी थे। माय ही देवसेना इनकी प्रेयसी का भी नाम था। स्कन्द, कार्तिकेय, कुमार-अविवाहित थे। पार्वती जो ने ऋद्धि-सिद्धि का विवाह गणेश से किया। पृथ्वी को परिक्रमा से लौटने के बाद स्कन्द ने देखा कि गणेश का विवाह हो गया है तो उन्होंने भीष्म प्रतिज्ञा की कि मैं आजन्म कुमारा ही रहूँगा। स्कन्दगुप्त नाटक का नायक स्कन्द शत्रुओं का समूल नाश कर देण की रक्षा करता है। अपना कर्तव्य पूरा करने के बाद अन्त में कुमार व्रत स्वीकार करता है। देवसेना के प्रति उसके हृदय में सात्विक प्रणय भावना है। किन्तु परिस्थितियों तथा मानसिक संघर्षों के द्वारा वह व्यथित और पीड़ित है। देवसेना का त्याग और प्रणय का निर्वाह देवी भूमिका को स्पर्श करता है। स्कन्द राज्य त्याग कर उदारता और उच्चशील का परिचय देता है।

प्रसाद पुराण और उपनिषद के गम्भीर अध्येता थे। ऐसी स्थिति में यदि स्कन्द का पौराणिक स्वरूप ध्यान में रखते हुये उन्होंने इतिहास और कल्पना का प्रयोग किया हो तो स्वाभाविक ही है।

### चन्द्रगुप्त १५१

चन्द्रगुप्त मौर्य भारतवर्ष का प्रथम ऐतिहासिक सम्राट है जिसने अपने पौरुष और पराक्रम के द्वारा चाणक्य नामक ब्राह्मण की भीति कुशलता का आश्रय लेकर एक विघटित साम्राज्य की स्थापना की थी। इसके प्रारम्भिक जीवन के विषय में प्रामाणिक तथ्य के अभाव के कारण विभिन्न धारणायें फैली हुई हैं। यह स्वाभाविक है कि यदि साधारण कोटि का व्यक्ति ऐतिहासिक महत्त्व प्राप्त कर लेता है और उसके जीवन के विषय में प्रामाणिक वृत्त नहीं मालूम है तो अनेक किम्बदन्तियाँ और काल्पनिक घटनायें उनके जीवन के साथ सम्बद्ध हो जाती हैं। चन्द्रगुप्त मौर्य के जन्म और जानि आदि के विषय में भी अनेक जनश्रुतियाँ फैली हुई हैं, पर आज यह निर्विवाद रूप से प्रमाणित हो चुका है कि वह वर्ण से क्षत्रिय था। अनेक विघ्नों और कठिनाइयों को झेलकर अपने पराक्रम से महत्वाकांक्षी चन्द्रगुप्त ने बृहत्साम्राज्य की स्थापना की थी।

पौराणिक प्रमाणों के आधार पर कुछ लोग चन्द्रगुप्त मौर्य को शूद्र वर्ण में उत्पन्न मानते हैं। संशुनाग बना के विनाश और नन्दवंश की स्थापना के साथ

१ आचार्य विश्वनाथ प्रसाद ग्रिथ-‘स्कन्द और देवसेना’ निबन्ध द्रष्टव्य है।

पुराणों के लेख के अनुसार तत् प्रमूनि राजान भविष्या गूढ योनय भविष्य में गूढ राजा होंगे—का सम्बन्ध केवल नन्दवंश के राजाओं से है। पुराणों में महापद्म नन्द को सर्वसत्तात्मक सब क्षत्रियों का उपादक या उपादेय भी कहा गया है। बहूत से विद्वानों ने नन्द राजा की पत्नी मूरा के गर्भ से उत्पन्न होने के कारण मूरा शब्द से मौर्य की उत्पत्ति मानी है। पर इस मायता का कोई प्रामाणिक आधार नहीं है कि चन्द्रगुप्त की माता का नाम मूरा था और वह रसूल थी किन्तु V A Smith लिखते हैं कि But it is perhaps more probable that the dynasties of Mouryas and Nandas were not connected by blood

तापय यह है कि अधिक समभव है कि नन्दों और मौर्यों का कोई रक्त सम्बन्ध नहीं था। Maxmuller भी लिखते हैं The statement of wilford that Mourya meant in Sanskrit the offspring of a barber and Sudra woman has never been proved मूरा शब्द तक ही न रही एक नापित भी आ गया। मौर्य शब्द की व्याख्या करने आकर कसा भ्रम फैलाया गया है। मूरा शब्द से मौर और मौर्य बन सकता है न कि मौर्य।

छठी और सातवीं गानादी की रचना मूद्राराक्षस नामक नाटक में चन्द्रगुप्त के लिए बपल शब्द का प्रयोग किया गया है। पर विवेचन से यह प्रमाणित हुआ है कि इस शब्द का प्रयोग सुल्लाना और अप्रतिष्ठा का द्योतक है। जन्मजात गूढ़ के अर्थ में इस शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है। वर्णाश्रम धर्म की उपेक्षा करने वालों के लिये इस शब्द का प्रयोग प्रायः किया गया है। अनुस्मृति के अनुसार

गर्भकैस्तु त्रिपालोपादिभः क्षत्रियजातयः  
बपल व गन्तालोके ब्राह्मणादपाने न च ।  
बपोहि भगवान् धर्मस्तस्यैव कुस्तेऽथलम्  
वदनं तं विदुर्देवास्तस्मै दधमनलोपयेत् ।

उसी को बपल की सजा दी गई है, जिसने धार्मिक क्रियाओं का अन्यास किया है। कथासरित्सागर और यह कथा मजरी जो दोनों ग्य रहवाँ क्षात्राणी की रचनाएँ हैं में भिन्न प्रकार का बयानक दिया गया है। कथासरित्सागर के अनुसार नन्दराज की मृत्यु के पश्चात् चन्द्रदत्त नामक व्यक्ति ने योग विद्या की सहायता से उसके मृत शरीर में प्रवेश कर राज्य हस्तगत कर लिया। बाद में वह योगानन्द के नाम से प्रसिद्ध हुआ। मत्त नन्द की रानी से उसने विवाह किया और उससे हिरण्यगुप्त नाम की सत्तान पैदा हुई। नन्द के वास्तविक पुत्र चन्द्रगुप्त से योगानन्द और उसका पुत्र हिरण्यगुप्त दोनों ही घृणा करते थे। यह स्वाभाविक ही था क्योंकि उन्हें

चन्द्रगुप्त से भय या कि भविष्य में राज्य का अधिकारी कही वही न हो जाय ? मृत नन्दराज के प्राचीन मन्त्री शकटार ने चाणक्य नामक ब्राह्मण की सहायता से योग नन्द और उसके पुत्र हिरण्यगुप्त का दब कर दिया तथा चन्द्रगुप्त को राजा तथा चाणक्य को मन्त्री नियुक्त किया। स्वयं शकटार ने सन्यास धारण किया। 'बृहत्कथामञ्जरी' में दिया कथानक भी बहुत कुछ इससे मिलता जुलता है। इन पुस्तकों के अनुसार चन्द्रगुप्त नन्दवंशीय सिद्ध होता है। पर इन दोनों ग्रंथों तथा 'मुद्राराक्षस' में दिये कथानक को ऐतिहासिक स्वीकर करना अनुचित होगा। पूर्वोक्त दोनों पुस्तकें 'गुणाढ्य' की प्राचीन रचना 'बृहत्कथा' पर आधारित हैं। 'बृहत्कथा' आज अनुपलब्ध है। अतः इनके आधार पर चन्द्रगुप्त के वंश का निर्णय करना अनुचित जान पड़ता है। इनमें आये हुए कुछ ऐतिहासिक नामों के अतिरिक्त परस्पर कोई सम्बन्ध सिद्ध नहीं होता है।

बौद्ध साहित्य चन्द्रगुप्त मौर्य को क्षत्रिय सिद्ध करता है। बौद्ध साहित्य के महत्वपूर्ण ग्रन्थ 'महावक्त्र' की टीका में चन्द्रगुप्त को मौर्य नगर के राजवंश का राजकुमार बताया गया है। इसके अनुसार महात्मा बुद्ध के जीवन काल में ही शाक्य वंश की एक उन्नत-शाला ने कोसल के अत्याचारी राजा बिम्बिसर के आनमन से अपनी रक्षा के लिए भाग कर हिमालय के एकान्त प्रदेश में शरण ली। यह स्थान मयूरी के लिये प्रसिद्ध था। मयूरी से प्रतिध्वनित देश में रहने के कारण ये मौर्य कहलाये। दूसरी कथा के अनुसार यह नगर मयूरी की गर्दन के रंग की ईंटों से बना था, इसलिए ऐसे नगर के निर्माण करने वाले व्यक्ति मौर्य कहलाये।<sup>2</sup>

महावक्त्र के अनुसार चाणक्य ने नर्वे नन्द धननन्द का विनाश कर मौर्य क्षत्रिय चन्द्रगुप्त को सम्पूर्ण जम्बूद्वीप का सम्राट बनाया।

‘मौरियान क्षत्रियान वसे जात सिरोधर  
चन्द्रगुप्तेति पञ्चस चणक्यो ब्राह्मणोत्तमो ।  
नवम धननन्दगत धातेत्वा षण्डकोषसा  
सकले जम्बूदीपमिह रज्ज समभिसिचिसो ।

'महापरिनिर्वाणसूत' के उल्लेख के अनुसार महात्मा बुद्ध के देहावसान के बाद पिप्पली कानन के मौर्यों ने भी कुशी नगर के मल्लों के पास यह संदेश भेजा कि हम भी क्षत्रिय हैं—इसलिये आपके समान ही हमें भी भगवान बुद्ध के शरीर का भस्मभाग प्राप्त करने का अधिकार है।

भगवापि क्षत्रियो भयमपि क्षत्रिया । भयमपि अरहाम भगवतो सरीरान भाग ।

इस प्रकार बौद्ध साहित्य एक स्वर से चन्द्रगुप्त को क्षत्रिय प्रमाणित करता है।

जैन परम्परा के अनुसार 'मीयं पोषक ग्राम' के ग्राम-प्रमुख की कन्या से चन्द्रगुप्त का जन्म सिद्ध होता है। जैन ग्रन्थ में नन्द को अकुलीन स्त्री से नापित द्वारा उत्पन्न बतलाया गया है। इससे पिता और माता दोनों पक्षों से ही नन्द नीच कुल जन्म सिद्ध होता है।<sup>१</sup>

नौ नन्दों में प्रथम नन्द को नापित कहा गया है।<sup>२</sup> बौद्ध साहित्य में इसका प्रमाण मिलता है कि पराजित नन्द को चाणक्य ने अनुमति दी कि वह एक रथ में जितना सामान ले जा सकता है, ले जाय। उसकी दो स्त्रियाँ और एक कन्या थी। उसकी पुत्री प्रथम दर्शन में ही चन्द्रगुप्त पर मुग्ध हो गई। उसके पिता ने चन्द्रगुप्त से परिणय के लिए अनुमति दे दी क्योंकि यह परम्परागत नियम था कि क्षत्रिय कन्या अपने मनोतुल्य पुरुष को वरण करे—

प्राय क्षत्रिय कन्याना सस्यते हि स्वयंवरः ।

इस आधार पर नन्द भी क्षत्रिय प्रमाणित होता है, और नन्द कुमारी के साथ उसका विवाह भी हुआ था।<sup>३</sup>

बौद्ध और जैन साक्ष्य मीयों को मयूरों से सम्बद्ध करते हैं, और तत्कालीन स्मारक इसका समर्थन करते हैं। नन्दनगढ़ के अशोक स्तम्भ के अग्रे भाग में पृथ्वी तल से नीचे मयूर का चिह्न प्राप्त हुआ है। माँची के विशाल स्तम्भ पर अशोक के जीवन वृत्त के साथ मयूर मूर्ति भी अनेक स्थानों पर उकीर्ण है। फुचर, (Foucher) सर जान मार्शल (Sir John Marshall) और (Grunwedel) ग्रुनवेडेल इस मन से सट्मन हैं कि मयूर मीयों का वंश प्रतीक था।<sup>४</sup>

उपयुक्त बौद्ध और जैन साहित्य तथा पुरातत्व सम्बन्धी प्रमाणों को देखने से यह स्पष्ट प्रमाणित होता है कि चन्द्रगुप्त मीय अभिजात क्षत्रिय कुल में पैदा हुआ था। वह ब्राह्मण धर्मावलम्बी नहीं था। जैन परम्पराओं एवं दक्षिण भारत के कतिपय अभिलेखों से प्रतीत होना है कि चन्द्रगुप्त जैन था। उसने सिन्धु नदी कन्या से परिणय किया था। इसने भी ब्राह्मण व्यवस्थापका की कटु आलोचना का पात्र बना था।

वाक्य-जीवन

बौद्ध कान के सोलह पद्यावनपदों के अतिरिक्त पिप्पली-कानन का मोरिय

१ परिसिष्ट पर्वन—अध्याय ८, पृ० २३० (द्वारा हेमचन्द्र)

२ आवश्यक सूत्र—पृ० ६९३

३ परिसिष्ट पर्वन, अध्याय ८, पृ० ३२०

४ R K Mukherjee - Chandra Gupta and His Times, p 15

गण भी एक जनपद था । उत्तरी बिहार में नेपाल की तराई के समीप वज्जिमहा-जनपद के पड़ोस में मौरिय जनपद था । अजातशत्रु ने वज्जि जनपद को अपने अधीन कर लिया था । मगध के उग्र साम्राज्यवाद के कारण मौरिय जनपद भी अन्य गण राज्यों के समान इसके अधीन था । मन्दवशीय राजा धननन्द यहाँ का शासक था ।

मौरियगण राजकुल की एक रानी अपने भाई बन्धु सहित मगध सम्राट के कोष से दत्तने के लिये छिपकर पाटलिपुत्र में अपना जीवन बिता रही थी । इस दशा में कुमार चन्द्रगुप्त का जन्म हुआ । उसकी माता ने राजकर्मचारियों के भय से अपने नवजात शिशु को एक ग्वाले के सुपुर्द कर दिया । मौरिय गण के राजकुमारचन्द्रगुप्त का पालन पोषण अपने सम वयस्क ग्वाल बालों के साथ होने लगा ।

एक बार चन्द्रगुप्त अन्य बालकों के साथ 'राजकिलम' नामक खेल खेल रहा था । इस खेल में वह बड़ी कुशलता से साविकार राजा की भूमिका निभा रहा था । अन्य बालक उसके आदेशों की बड़ी तत्परता से कार्यान्वित कर रहे थे । ग्यायाधीश के आसन पर बैठकर वह अभियुक्तों के अपराध के अनुसार दण्ड की व्यवस्था कर रहा था । दूसरे लड़के उसके आदेशों की बड़ी तत्परता से कार्यान्वित कर रहे थे । कुछ अपराधियों को यह दण्ड दिया गया था कि उनके हाथ पैर काट लिये जाय । राज-कर्मचारियों के यह कहने पर कि हम लोगों के पास कुल्हाड़े नहीं हैं, चन्द्रगुप्त ने आज्ञा दी कि लकड़ी के टुकड़े बकरी की सींग जोड़कर कुल्हाड़े तैयार कर लिये जाय । राजाज्ञा का पालन मोघ्न हुआ, अभियुक्त के हाथ पैर अभिनय स्वरूप काटे गये, पुनः जोड़ भी दिये गये । चाणक्य नामक ब्राह्मण इस खेल को ध्यान से देख रहा था । चन्द्रगुप्त की कार्य कुशलता और दृढ़ता से वह बहुत प्रभावित हुआ । उसने इस बालक को शास्त्र और शास्त्र की शिक्षा देकर भावी कार्यक्रम के उपयुक्त बनाने का निश्चय किया । यह कहानी भिन्न-भिन्न रूपों में दी गई है । प्रसाद ने चन्द्रगुप्त नाटक की भूमिका में इस कहानी को दूसरे रूप में प्रस्तुत किया है— 'चाणक्य ने ठीक-ठीक ब्राह्मण की तरह उस बालक राजा के पास जाकर याचना की—'राजन, मुझे दूध पीने के लिए गऊ चाहिए ।' बालक ने राजबोधित उदारता का अभिनय करते हुए सामन चरती हुई गौओं को दिखलाकर कहा—'इनमें से जितनी इच्छा हो तुम ले लो ।' चन्द्रगुप्त ने दृढ़ता के साथ विदवास दिलाया कि आज्ञा का पालन होगा ।

चाणक्य लड़के के साथ उसके घर गया । उसके संरक्षक ग्वाले को एक हजार वर्णपण देकर बोला—'मैं तुम्हारे पुत्र को सब विद्याओं सिखाऊँगा । तुम इसे मेरे साथ कर दो । ग्वाला इसके लिये तैयार हो गया । चाणक्य चन्द्रगुप्त को अपने

साथ ले गया। चन्द्रगुप्त ने चाणक्य की सरसकता में सब विद्याओं का यथाविधि अध्ययन किया।<sup>१</sup>

चन्द्रगुप्त नाटक की भूमिका में जैसा प्रसाद जी ने लिखा है—‘चाणक्य ने चन्द्रगुप्त की माँ को उसे किसी प्रकार राज-कुल में भेजने की सलाह दी। चन्द्रगुप्त की माता उसे डरते हुए राज-कुल में ले गयी। वहाँ उसकी बुद्धि की परीक्षा हुई। सिंहलद्वीप के राजा द्वारा भेजे हुए सिंह को बिना पिंजड़ा ठोड़े ही उसने गलाकर निकाल दिया। बाद में किसी कारणवश राजा से अनबन होने के कारण उसे पाटलीपुत्र छोड़ना पड़ा।

चन्द्रगुप्त की भेंट चाणक्य से चाहे जिस परिस्थिति में हुई हो, इस बात में कोई संदेह नहीं कि उसकी शिक्षा दीक्षा तक्षशिला के सुशकुल में हुई जो उस समय अभिजात वर्गों और राजकुमारों की उच्च शिक्षा के लिए समस्त भारत में विख्यात था। चन्द्रगुप्त आठ नौ वर्ष की अवस्था में तक्षशिला गया होगा और सात या आठ वर्ष वहाँ रहकर ज्ञान-विज्ञान की व्यापक शिक्षा प्राप्त की होगी। यह निश्चयिण सत्य है कि चाणक्य ने उसके आरम्भिक जीवन के निर्माण और विकास में बहुत बड़ा योगदान दिया है।

तक्षशिला के सैनिक विद्यालय और स्वस्थ वातावरण में अध्ययन के कारण चन्द्रगुप्त भारत के विभिन्न राजकुमारों के सम्पर्क में आया वैसे विविष्ट वातावरण तथा कुलीन सम्पर्क के कारण चन्द्रगुप्त जैसे महत्वाकांक्षी के लिए यह सर्वथा सम्भव था कि उस समय के खवंशेष्ट सैनिक नेता—चिकन्दर से सैनिक शिक्षा प्राप्त करने के लिए मिला हो।<sup>२</sup>

विद्वानों में चाणक्य के निवास स्थान के विषय में मतभेद है। जैन ग्रन्थों में सभी भारतीय चरित्रों को जैन साधु में ढालने का असफल प्रयास मिलता है। ‘ध्रुवणदीपगोला’ वाले लेख के द्वारा, जो किसी जैन मुनि का है, चन्द्रगुप्त को भी राज्य छोड़कर पति धर्म ग्रहण करने का प्रमाण उपस्थित किया जाता है। अनेकों ने तो यहाँ तक कह डाला कि उसका साधु चाणक्य भी जैन था।<sup>३</sup> बौद्ध विवरण के अनुसार चाणक्य तक्षशिला का निवासी था। इतिहास के विद्वान चाणक्य का निवास स्थान तक्षशिला सिद्ध करते हैं।<sup>४</sup> प्रसाद जी का अनुमान है कि चाणक्य मगध के ब्राह्मण थे। क्योंकि मगध में नन्द की राजसभा में उनका अपमान हुआ था। उनकी जन्मभूमि पाटलीपुत्र ही थी।

१ डा० सत्यकेतु विद्यालंकार—‘पाटलीपुत्र की कथा’, पृ० १०१, १०२

२ Dr R. K. Mukherjee Chandra Gupta Mourya and His Times, page 17

३ चन्द्रगुप्त नाटक की भूमिका—पृष्ठ ४९

४ डा० रामाकुमुद मुखर्जी और डा० विद्यालंकार

चाणक्य का तक्षशिला और पाटलीपुत्र दोनों स्थानों में समीप का सम्बन्ध रहा है। 'महावशटीका' का से ज्ञान होता है कि चाणक्य तक्षशिला में पाटलीपुत्र ज्ञान और शास्त्र चर्चा के अभिप्राय से आया था—विवाद पर्येयन्तो पुष्प पुरं गन्त्वा। उस समय पाटलीपुत्र ज्ञान विज्ञान के केन्द्र के साथ राजनैतिक शक्ति का भी केन्द्र था। चाणक्य बहुत प्रगाढ़ विद्वान और दूरदर्शी नेता था। जिस समय वह पाटलीपुत्र आया वहाँ का शासन नवें नन्दवशीय राजा घननन्द के हाथ में था। वह अपने व्यवहार और लोलुपता के लिए प्रसिद्ध था। चमड़ा, घोड़, पेड़ पत्थर पर टैक्स लगाकर उसने विशाल वैभव इकट्ठा किया था। किन्तु चाणक्य ने उसे एक दान-शील नृप के रूप में पाया। उसने एक दानशाला स्थापित की थी जिसकी व्यवस्था एक सघ के द्वारा होती थी तथा सघ का सभापति ब्राह्मण होता था। सभापति एक करोड़ सिक्के तक दान दे सकता था।

चाणक्य इस सघ का सभापति इसलिए नहीं हो सका कि वह बड़ा कुरूप था और उसके आगे के दो दान दूटे हुए थे। सघ-ब्राह्मण के आसन पर बैठे हुए कुरूप ब्राह्मण को देखकर राजा घननन्द ने पूछा—तुम कौन हो? जो इस आसन पर आ बैठे हो। चाणक्य ने अपनी मर्मादा के अनुकूल उत्तर दिया—'यह मैं ॥' घननन्द इस उत्तर से बहुत अप्रसन्न हुआ और चाणक्य को वहाँ से अपमानित होकर जाना पड़ा। उस उद्विग्न राजा के विनाश का ध्याप देकर अपनी रक्षा के लिये चाणक्य किसी प्रकार वहाँ से निकल आया और अपने उद्देश्य की पूर्ति में नन्दकुल के समूल विनाश में तल्लीन हो गया। इस अवस्था में अपमानित होकर जब वह जा रहा था—सयोगवश बालक चन्द्रगुप्त से उसकी भेंट हुई—जो भारतीय इतिहास की एक महत्वपूर्ण घटना सिद्ध हुई।

चन्द्रगुप्त के पराक्रम और कौशल तथा चाणक्य की दूरदर्शिता ने मिलकर पहले मगध विजय किंवा अथवा पञ्जाब पर सर्व प्रथम अपना आधिपत्य स्थापित किया—इसमें मतभेद है। यूनानी ग्रन्थों ने एक मात्र पञ्जाब-विजय का उल्लेख किया है। भारतीय ग्रन्थों के अनुसार केवल मगध विजय का ही वर्णन प्राप्त होता है। कुछ विद्वानों का मत है कि मगध से ही चन्द्रगुप्त ने अपना विजय अभियान आरम्भ किया था। 'महावशटीका' से यह ज्ञात होगा है कि चाणक्य ने एक शक्तिशाली सेना चन्द्रगुप्त को दी थी। उसने इस सैन्य बल से ग्रामों और नगरों को जीतना प्रारम्भ किया। जनता ने इस युद्ध का विरोध किया और सारी सेना को घेर कर द्रिप्त-भिन्न कर दिया। चाणक्य और चन्द्रगुप्त ने भाग कर वन में शरण ली। जन-साधारण की भावनाओं का ज्ञान प्राप्त करने के लिये वेश परिवर्तन कर वे दोनों घूमने निकले। एक दिन वे किसी गाँव में ठहरे हुए थे, वहाँ एक स्त्री मालपुत्रा बनाकर अपने लड़के को खिला रही थी। वह लड़का चारों ओर के किनारों को छोड़कर केवल बीच का ही भाग खाता था। इसे देखकर उसकी माँ ने कहा— तुम्हारा व्यवहार



चन्द्रगुप्त के समान है। जैसे तुम नेवल बीच का ही भाग खा रहे हो वैसे ही चन्द्रगुप्त सम्राट बनने की महत्वाकांक्षा तो रखता है, पर सीमा प्रांतों को छोड़कर राज्य के मध्य भाग पर ही आक्रमण द्वारा आधिपत्य स्थापित करना चाहता है। यही कारण है कि उसे पराजित होना पड़ना है। यदि उसे सम्राट बनना है तो पहले सीमाप्रान्त को जीतकर मध्य भाग पर आक्रमण करना चाहिये। यह सुनकर चाणक्य और चन्द्रगुप्त ने पुनः सेना एकत्र की। पहले उन्होंने सीमाप्रान्त को जीता, पुनः मगध पर आक्रमण किया।<sup>१</sup>

मगध साम्राज्य के उत्तर में इस समय भीषण उथल-पुथल मची हुई थी। सिकन्दर के आक्रमण से गान्धार और पञ्जाब के विविध जनपद प्रस्त और आतंकित थे। चन्द्रगुप्त ने इस परिस्थिति से लाभ उठाया। चाणक्य से प्रेरणा और प्रोत्साहन पाकर उसके सम्मुख सर्वप्रथम कार्य यह था कि वह भारत को विदेशियों के आक्रमण से मुक्त करे। इसके पूर्व वह सिकन्दर की सहायता से मगध पर विजय प्राप्त करने के अभिप्राय से मिला था। पर चन्द्रगुप्त की स्पष्ट बातें सुनकर सिकन्दर उससे क्रुद्ध हो गया और उसे मार डालने की भी आज्ञा दी थी। पर चन्द्रगुप्त अपने पराक्रम और शौर्य से वहाँ से सुरक्षित निकल आया था।

सिकन्दर ने व्यास नदी तक अपना राज्य स्थापित किया था। गान्धार जनपद की राजधानी लखशिला के राजा आम्बि ने बिना युद्ध किये ही उसकी अधीनता स्वीकार कर ली थी। खेलम के पूर्व में केकय देश का राजा पुरु बड़ा स्वाभिमानी और वीर था। खेलम तट पर दोनों सत्ताओं में भयंकर युद्ध हुआ। पुरु यद्यपि दम युद्ध में पराजित हुआ, पर सिकन्दर के हृदय में पुरु की धीरता और शौर्य के प्रति पूर्ण सम्मान का भाव उदय हो गया था। केकय राज्य का भार पुरु को ही समर्पित कर सिकन्दर ने कठ, क्षुद्रक, मालव आदि गणराज्यों को पराजित किया। मालव और क्षुद्रक सम्मिलित होकर सिकन्दर से युद्ध करने को प्रस्तुत हो रहे थे। उनके पास नियमित रूप से सुगठित सेना नहीं थी। वे अपने सैनिकों को एकत्र कर रहे थे। सिकन्दर का आक्रमण बड़े वेग से हुआ। क्षुद्रकों की सेना तो पटुव भी न पाई थी। मालवों ने सिकन्दर का सामना बड़े साहस से किया, पर मालव क्षुद्रकों को धनु सना ने खेतों में ही काट दिया। इस युद्ध में सिकन्दर की छाती में घाव लगा और वह वेहोम होकर गिर पड़ा। स्वस्थ होने पर सिकन्दर ने मालव क्षुद्रक सभ से समझौता किया। इनके सौ प्रमुख व्यक्तियों का सिकन्दर ने स्वागत, समारोह से किया।<sup>२</sup>

१. महावंश टीका—पृष्ठ १२३, एपेंडिक्स १

२. जयचन्द्र विद्यालकार—‘भारतीय इतिहास की रूपरेखा’, जिल्द २, पृष्ठ ६२०-६२१

सम्मिलित प्रयत्न के अभाव तथा सबके अलग-अलग युद्ध करने के कारण इन गण राज्यों को सिकन्दर के सम्मुख पराजित होना पड़ा। इस प्रकार वह व्यास नदी तक तो आ पहुँचा, पर इसके पूर्व बढ़ने का साहस उसे नहीं हुआ। इसके पूर्व योधेयगण था और उसके बाद विस्तृत मगध साम्राज्य। मध्य पंजाब के गण राज्यों ने बड़े साहस के साथ युद्ध किया था इसलिए सिकन्दर की सेना ने आगे बढ़ कर वीर योधेयगण और मगध की सेनाओं से युद्ध करना अस्वीकार कर दिया। सिकन्दर की महत्वाकांक्षा जगद्विजय का स्वरूप देख रही थी। वह केवल योद्धा नहीं था, वह वीरों का सम्मान भी करता था। साधु सन्तों के प्रति उसके मन में उदार भावना थी। वह तक्षशिला के साधुमहात्माओं से मिला था। तक्षशिला में वह दण्डभिस नामक महात्मा से मिला था। यवन लेखकों के अनुसार वह कालानास नामक महात्मा को प्रलोभन देकर अपने साथ ले गया था। दण्डभिस ने अपने आश्रम पर सिकन्दर को उसकी क्रूरतापूर्ण विजय के लिए भर्त्सना की थी। सत्कार की जीतने के साथ-साथ वह सभी सम्य जातियों में सद्भावना और मैत्री स्थापित करना चाहता था। यूनानी, पारसी और भारतीय भाषों के सम्बन्ध को उसने पारस्परिक विबाह-सम्बन्ध स्थापित कर पुष्ट किया। जन और व्यापार के लिए भी उसने केन्द्रों की स्थापना की थी।

उत्तर पश्चिम के विजित प्रदेशों पर शासन करने के लिए फिलिप्स नामक सेनापति की अमीनता में वह ग्रीक सेना छोड़ गया था। फिलिप्स के नियंत्रण में आर्मि तथा पुरुषत्रय नियुक्त किए गए थे। लौह के समय मार्ग में ही सन् ३२९ ई० पूर्व बेबीलोन नगरी में सिकन्दर की मृत्यु हो गई। इसके बाद सिकन्दर का विशाल साम्राज्य छिन्न भिन्न होने लगा। भारतीय प्रदेशों में, जो सिकन्दर के साम्राज्य के अन्तर्गत थे, विद्रोह की आग भड़क उठी। फिलिप्स की हत्या हुई चन्द्रगुप्त और चाणक्य ने ग्रीक शासन के प्रति हुए विद्रोह का नेतृत्व बड़ी सावधानी और सफलता से किया। सब घटनाएँ सगठित रूप में हुईं। इसकी पृष्ठभूमि में चाणक्य की कूटनीति कार्य कर रही थी। चन्द्रगुप्त को देवी माता की सहायता और प्रेरणा प्राप्त थी। सिकन्दर के सामने में वह अपने पराक्रम और पौरुष से सुरक्षित निकल आया था। यश मादा वन में जब वह सोया था तो एक बृहदाकार सिंह आया, उसने चन्द्रगुप्त के पसीने को घीरे-घीरे चाट कर अजाया और चला गया। ऐसे ही एक जंगली हाथी ने युद्ध में सहायता दी थी।<sup>१</sup>

चन्द्रगुप्त ने यूनानियों द्वारा विजित प्रदेश पर अधिकार स्थापित कर मगध को ओर ध्यान दिया। सिकन्दर के आक्रमण से उत्पन्न पंजाब की अशांति और

अव्यवस्था उसके अनुकूल सिद्ध हुई। अपने सैन्य बल का श्रेष्ठतम भाग उसने पंजाब में संगठित किया था जिसकी सहायता से मगध के राजा धननन्द पर उसने विजय प्राप्त की। चन्द्रगुप्त ने यह प्रमाणित होता है कि उसने गुजरात की भी अपने अधीन कर लिया था। प्राचीन राज्य खवन्ती पर जिसकी राजधानी उज्जैन थी, उसका अधिकार स्थापित हो गया था।<sup>1</sup>

पुरातन अनुश्रुति के अनुसार चन्द्रगुप्त ने आरट्टो की सहायता से मगधो से राज्य हस्तगत कर लिया था। पंजाब और सिन्ध के कुछ विशेष अथवा सभी राष्ट्र आरट्टू कहलाते थे। शायद उस शब्द का अर्थ है—आरट्टू अर्थात् बिना राजा के राज्य। ये सभी प्रदेश अलग-अलग थे। किसी एक संगठित शासन के अधीन नहीं थे।<sup>2</sup>

चन्द्रगुप्त ने उत्तरी पश्चिमी प्रान्त को स्वाधीन कर वहाँ विशाल सैन्य संगठन किया। इसके पश्चात् उसने मगध पर आक्रमण किया। महा भयंकर युद्ध के बाद मगधो का नाश हुआ और मगध पर चन्द्रगुप्त का राज्य स्थापित हुआ। मगधो की पराजय के बाद भी नन्द सम्राट के प्राचीन और अनुभवी मन्त्री राक्षस ने युद्ध जारी रखा। चाणक्य की दूरदर्शिता के सामने उसकी कोई चाल सफल नहीं हुई। राक्षस ने बाहोको के राजा पर्वतक के पुत्र मलयकेतु तथा अन्य सहयोगियों के साथ चन्द्रगुप्त पर आक्रमण करने की योजना तैयार की। चाणक्य ने उसके सहयोगियों में फूट डालकर उन्हें संगठित नहीं होने दिया। उत्तरी पश्चिमी प्रदेशों से जिन सेनाओं ने पाटलीपुत्र पर अधिकार प्राप्त किया था, उनका नेतृत्व पर्वतक के हाथ में था। वह अपने राज्य का दावेदार था। राक्षस ने उसे पूरे मगध साम्राज्य का राजा बनाने का प्रलोभन देकर अपने पक्ष में कर लिया था। इधर चाणक्य ने भी चन्द्रगुप्त के साम्राज्य की रक्षा के लिए बहुभाषाविद गुप्तचरो का जाल सा बिछा दिया था। राक्षस का कोई गुप्तचर चन्द्रगुप्त की किसी प्रकार हानि न कर सके इसकी पूरी व्यवस्था कर दी थी। पर्वतक का बंध कराकर उसके पुत्र मलयकेतु की गतिविधियों की जानकारी के लिये उसने गुप्तचर नियुक्त कर दिये थे।

राक्षस ने अपना परिवार पाटलीपुत्र में सेठ चन्दनदास के यहाँ छोड़ रक्खा था। चाणक्य द्वारा नियुक्त एक गुप्तचर ने उसे राक्षस की पत्नी की अगुली से गिरी

1. Rhys Davids . Buddhist India, P 177-178

2 Mocrindle J. W : Invasion of India By Alexander : P 406

हुई तथा राक्षस नाम अंकित एक मुद्रा दी थी। चाणक्य ने इस मुद्रा की सहायता से नीति-युद्ध में राक्षस को पराजित किया था।<sup>१</sup>

चाणक्य ने इस मुद्रा से अंकित एक कल्पित पत्र, जिसकी प्रतिलिपि राक्षस के मित्र शकटदास ने की थी, मलयकेतु के शिविर में सिद्धार्थक द्वारा भेजा। सिद्धार्थक चाणक्य का विश्वासपात्र गुप्तचर था। शकटदास को केवल प्रदर्शन के लिए मृत्यु की आज्ञा दी गई थी, साथ ही राक्षस का विश्वास प्राप्त करने के लिए सिद्धार्थक द्वारा उसकी रक्षा भी की गयी। इस प्रकार राक्षस को सिद्धार्थक पर पूरा विश्वास हो गया क्योंकि उनका मित्र शकटदास की उमने रक्षा की थी। चन्दनदास अभी भी राक्षस के प्रति शत्रुभाव रखता था। कूटनीति-विशारद राक्षस भी मौन नहीं था, उसने गुप्तचर भी निश्चिन्त वेष्टो में अपना कार्य कर रहे थे। वह चन्द्रगुप्त के सेवानियो म फूट डालकर उसे राजच्युत करने के प्रयत्न में लगा था। राक्षस ने चन्द्रगुप्त की हत्या के लिए भी चेष्टायें कीं। पहले विषबन्धा भेजी गयी, नगर तोरण का निर्माण इस भावि कराया गया कि वह चन्द्रगुप्त पर गिर पड़े और वह दब कर मर जाये। एक शर्वरक को गुप्त क्षुरिका देकर तैयार किया गया कि वह जुलूस में चन्द्रगुप्त पर आक्रमण करे। राक्षस का गुप्तचर बैच नियुक्त हुआ, जिसने भोजन में विष देकर चन्द्रगुप्त की हत्या का प्रयत्न किया। पर चाणक्य की जागरूकता के सामने राक्षस की एक न चली। उसके सब प्रयत्न व्यर्थ गये और चन्द्रगुप्त का बाल भी बाकान हुआ।<sup>२</sup>

राक्षस और चाणक्य की कूटनीतिक चालें एक दूसरे को पराजित करने के सतत प्रयत्न कर रही थी। राक्षस चाणक्य और चन्द्रगुप्त में फूट डालने की चेष्टा कर रहा था तो चाणक्य मलयकेतु को राक्षस के विरुद्ध करने में प्रयत्नशील था। अन्त में चाणक्य की विजय हुई। राक्षस की मुद्रा से अंकित वह पत्र मलयकेतु के हाथ आ गया। सिद्धार्थक ने मलयकेतु से यह रहस्य खोला कि यह पत्र उसे राक्षस ने चन्द्रगुप्त के पास पहुंचाने के लिए भेजा था। उस पत्र द्वारा मलयकेतु को यह विश्वास हो गया कि राक्षस चन्द्रगुप्त से मित्र हुआ है। मलयकेतु और राक्षस की फूट चन्द्रगुप्त के लिए बहुत सहायक सिद्ध हुई। उसने मलयकेतु को विश्वास दिलाने की चेष्टा की पर उसके सब प्रयत्न निष्फल सिद्ध हुए। राक्षस निराश होकर अपने मित्र चन्दनदास की खबर लेने के लिए बैच बदल कर पाटलीपुत्र आया। चाणक्य ने गुप्तचरो ने राक्षस को यह समाचार दिया कि चन्दनदास को आज ही फांसी होने वाली है। राक्षस ने हताश होकर अपने मित्र की रक्षा के लिए आत्म समर्पण कर दिया। इन दो नीति कुशल आचामो में परस्पर सद्भावना स्थापित होने से चाणक्य का उद्देश्य सिद्ध हो गया। चाणक्य की सलाह से अमात्य राक्षस ने चन्द्रगुप्त का मन्त्री पद स्वीकार किया।

१. डा० सत्यकेतु विद्यालवार—‘पाटलीपुत्र की कथा, पृष्ठ ११३

२. वही, पृष्ठ ११४

जिस समय चन्द्रगुप्त अपने नए राज्य को सुदृढ़ करने में व्यस्त था, उसी समय सिकन्दर के अन्यतम सेनापति सिल्यूकस मैसिडोनियन साम्राज्य के एशियाई प्रदेशों में अपने शासन को सुव्यवस्थित करने में लीन था। सिकन्दर की मृत्यु के बाद उसके सेनापतियों ने अपना पृथक् स्वतन्त्र राज्य स्थापित कर लिया। उसका विशाल साम्राज्य अनेक भागों में विभक्त हो गया। सिकन्दर के दो सेनापति सिल्यूकस और एटिगोनस में प्रतिद्वन्द्विता हुई। इनमें कई वर्षों तक संघर्ष चलता रहा। अन्त में विजय श्री सिल्यूकस के हाथ लगी। सन् ३०५ ई० पूर्व सिल्यूकस ने मैसिडोनियन साम्राज्य के छोड़े हुए भारतीय प्रदेशों पर पुनः अधिकार करने के लिए एक विशाल सैन्य-बल के साथ भारत पर आक्रमण किया। सिकन्दर की भांति वह भी भारत विजय का स्वप्न देख रहा था। सिन्ध नदी तक वह बिना विघ्न-बाधा के बढ़ता गया। इधर चन्द्रगुप्त भी सक्रिय और सावधान था तथा चाणक्य जैसा नीतिविचारक उसका भरोसा रखता। सिन्ध के तट पर दोनों सेनाओं में घनघोर युद्ध हुआ। इस युद्ध में सिल्यूकस विकेटर पराजित हुआ और विवश होकर उसे सन्धि करनी पड़ी। सन्धि की शर्तों के अनुसार चन्द्रगुप्त ने सिल्यूकस को २०० हाथी दिये और सिल्यूकस ने चार प्रान्त हेरात (एरिया), कन्दहार (बाकोसिया), काबुलवादी (परोपनिशद) तथा बलूखान (गदोसिया) चन्द्रगुप्त को दिए। सन्धि की शर्तों को मानने के अभिप्राय से सिल्यूकस ने अपनी कन्या का विवाह चन्द्रगुप्त से किया। उसका नाम एशिया था।

### ध्रुवस्थामिनी

विशालदत्त इत देवीचन्द्रगुप्त ने नाटक के अथ तक जो उद्धरण प्राप्त हैं, उनसे यह स्पष्ट हो गया है कि समुद्रगुप्त के बाद रामगुप्त ने कुछ समय तक शासन किया था। रामगुप्त निर्बल, कामी तथा अयोग्य शासक था। उसका विवाह ध्रुव-देवी ॥ हुआ था पर पनि के नपुंसक और निर्बल होने के कारण उसे बड़ी ग्लानि तथा मानसिक शोका होती थी। रामगुप्त की निर्बलता से लाभ उठाकर साम्राज्य के अनेक सामन्तों ने विद्रोह का सड़ा लड़ा किया। शाहानुशाह शकमुहण्ड राज्य जो समुद्रगुप्त की शक्ति के कारण आत्म निवेदन, उग्रहार कन्योपाधन आदि प्रयत्नों से उसे प्रसन्न रखने की कोशिश करते थे, अब रामगुप्त की दुर्बलता से लाभ उठाकर गुप्त साम्राज्य पर आक्रमण करने लगे। हिमाचल की उपत्यका में शकराज और रामगुप्त में युद्ध हुआ। इस युद्ध में रामगुप्त पराजित हुआ। शकराज ने सन्धि का प्रस्ताव दिया, जिसकी शर्तें कि भी भी राजा के लिए, विशेषकर गुप्त वंशी राजा के लिए, जिसमें समुद्रगुप्त जैसा पुरमो शासक हो चुका था, बहुत ही अपमानजनक थीं। परन्तु चन्द्रगुप्त द्वितीय इस स्थिति से समझौता करने के लिए किसी भी दशा में

प्रस्तुत नहीं था। गुप्तकुल की स्मृती शकराज को सन्धि की शर्तों को पूरा करने के लिए समर्पित कर दी जाय, यह शर्त चन्द्रगुप्त की सर्वथा अमान्य थी। कविवर वाण भट्ट ने सातवीं शताब्दी की रचना 'हर्ष चरित' के छोटे उच्छ्वास में लिखा है—

'अरि पुरेच परवलप्रकामुक कामिनी वेपगुप्तश्चन्द्रगुप्त शनयतिमशायत् इति' अर्थात् शत्रु के नगर में पर स्त्री की कामना करने वाले शकराज का स्त्रीवेश में अपने को छिपाकर चन्द्रगुप्त ने वध किया। हर्ष चरित के टीकाकार शकराचार्य ने उक्त वाक्य की व्याख्या इस प्रकार की है—

'शकानामाचार्य शकाधिपति चन्द्रगुप्तभ्रातृजाया ध्रुवदेवी प्रार्थयमान चन्द्रगुप्तेन ध्रुवदेवी वेपधारिणा स्त्रीवेपजनपरिवृतेन व्यापादित ।'

शत्रु का आचार्य चन्द्रगुप्त के भाई की स्त्री पर आसक्त था। ध्रुवदेवी का वेप धारण कर चन्द्रगुप्त ने उस शकपति को मार डाला। गुप्त कालीन शिलालेख तथा वैशाली की मुद्रा इस बात के प्रमाण हैं कि महारानी ध्रुवदेवी चन्द्रगुप्त द्वितीय की पत्नी तथा गोविन्द गुप्त और कुमार गुप्त की माता थी राष्ट्र कूटवश के राजा प्रथम अमोघवर्ष के 'सज्जन' में प्राप्त सन् ८७१ ई० के ताम्रलेख में इस बात की पुष्टि होती है।

'हत्वा भ्रानरमेव राज्यमहरद्देवी चदीनस्तथा ।  
ततः कोटिमलेखयत् किल कली दाता स गुप्तालय ।'<sup>१</sup>  
अर्थात् जिसने भाई की हत्याकर राज्य और ध्रुवदेवी की हस्तगण किया और लाख भागने पर करोड़ दान दिया। इस प्रकार का दानवीर वह दीन गुप्तवशी राजा कलिपुत्र में बहुत प्रसिद्ध हुआ। इस श्लोक में गुप्त वशी राजा का नाम नहीं दिया है—फिर भी चन्द्रगुप्त द्वितीय को छोड़कर किसी अन्य राजा की कल्पना नहीं की जा सकती है।

'भृंगार प्रकाश' के स्त्री वेप विह्वृत चन्द्रगुप्त राज्ञो स्तन्धावारम् अस्तिपुर शकपतिवधायागमत्' से चन्द्रगुप्त द्वितीय का ही समर्थन होता है।

'देवी चन्द्रगुप्तम्' नाटक के अन्य अवतरण डा० सिलवालेबी ने 'जर्नल एशियाटिक' में सन् १९२३ में नाट्य दर्पण से अवतरित किया था—

प्रकृतीनादवसनाय शकस्य ध्रुवदेवी सप्रदानेऽग्न्युपगते राजारामगुप्तेन  
अरिवधायं यियायु प्रनिषत्त ध्रुवदेवीनेपथ्य कुमार चन्द्रगुप्त

विज्ञापयन्नुच्यते यथा—प्रनिष्ठोत्तिष्ठ नस्तत्त्वहम् त्वाम् परित्यक्तुमुत्सहे—

रामगुप्त ने, अपनी प्रजा को सान्त्वना देने के लिए चन्द्रगुप्त से, जो ध्रुवदेवी का वेप धारण कर शत्रु का वध करने के लिए जाने का उद्यत था, कहा कि तुम्हारा

परित्याग में नहीं सह सकता। यह उद्धरण भी इस बात का प्रमाण है कि चन्द्रगुप्त ने ध्रुवदेवी की शत्रु से रक्षा की।

राजेश्वर न 'काव्य भीमांसा' में बचोत्थ मुक्तक के उदाहरण में दो श्लोक दिए हैं, जिसका अभिप्राय इस प्रकार है जिस हिमालय की गति अवच्छेद हो जाने पर उत्साह मग्न हो रामगुप्त ध्रुवस्वामिनी को पक्षों के राजा को देकर लौट आया था, उसी हिमालय की गुफाओं में जो विध्वंस के गान से गुंजित रहता है कार्तिकेय नगर की स्मृति चन्द्रगुप्त की कीर्ति गाया करती हैं—

दत्ता चन्द्रगति ससाधिपतये देवी ध्रुवस्वामिनी  
यस्मात्सृष्टिस्त साहसो निबद्धते श्री शर्म गुप्तो (रामगुप्त) मृप  
तस्मिन्नेव हिमालये गुरु गुरुकोणववर्णकिक्रारे  
गीतने तव 'कार्तिकेय' नगर स्त्रीणो गणै कीर्तित ।

बारहवीं शताब्दी में चक्राणिदत्त नामक एक व्यक्ति ने आयुर्वेद दीपिका नाम में 'चक्रसंहिता' की टीका लिखी। उसमें उन्होंने विमान स्थान के चौथे अध्याय के दसवें सूत्र 'उपधिमनुबन्धेन' की टीका करते हुए लिखा है 'उपेत्यधीयसे इति उपधि छद्म इत्यर्थं अनुबन्धेन उत्तरकालीनफलेन, उत्तरकाल हि अज्ञादिवधेन फलेन ज्ञापते यद्यमुन्मत्त छद्म प्रचारी च द्रुगुप्त इति। इसमें भाई के वध के लिए चन्द्रगुप्त द्वारा उन्मत्त रूप छद्मवेष धारण किये जाने का उल्लेख है। तेरहवीं शताब्दी में अबुलहसन अली ने अपनी पुस्तक 'मजमलुत्तवारीख' में इस घटना का वर्णन किया है। इस पुस्तक के अनुसार खाल (रामगुप्त) और बरकमारीस (विक्रमादित्य चन्द्रगुप्त) दो भाई थे। खाल के शासन काल में स्वयंवर में बरकमारीस को एक राजकुमारी मिली। वह राजकुमारी को लेकर घर आया तो खाल उस पर मोहित हो गया और उससे विवाह कर लिया। खाल पर उसके पिता के शत्रु ने आक्रमण कर पराजित किया। खाल ने सन्धि के लिए प्रार्थना की। इसके बाद सन्धि की शर्तें तथा बरकमारीस द्वारा खाल की हत्या आदि घटनायें इस कथानक के प्रायः समान ही हैं।<sup>1</sup>

भारवि विरचित 'फिराताजुनीयम्' के सत्तरहवें सर्ग के चौथे श्लोक में इस कथा की ओर संकेत किया गया है—

यशचित्तत्वादभिमानवत्या सम्प्राप्तया मप्रियातामसुख्य  
ममक्षमादिस्तनया परेण बध्वेव कीत्या परितप्यमान ।

यश मर्यादा के कारण तथा स्वाभिमान से मुक्त ध्रुवस्वामिनी चन्द्रगुप्त को प्राणी से भी प्रिय है। सामने हो उनके अपहृत किए जाने का कारण चन्द्रगुप्त (अर्जुन के रूप में चित्रित है) दुखी है। पुरातत्व सम्बन्धी नवीनतम प्रमाणों के आधार पर

रामगुप्त के विषय में कुछ और नवीन बातें मालूम हुई हैं। पूर्वी मालवा में रामगुप्त नाम अंकित गोल ताबे के सिक्के मिले हैं। उन पर एक ओर पूछ उठाये सिंह की प्रतिमा है, दूसरी ओर रामगुप्त का चित्र है। मध्यप्रदेश के सगर जिले के 'एरण' तथा बिदिशा जिले की खुदाई में रामगुप्त के बहुत से सिक्के प्राप्त हुए हैं। इन स्थानों पर गरुण चिन्ह अंकित कुछ नये सिक्के मिले हैं। गुप्त शासक वैष्णव थे अतः उनके सिक्कों पर गरुण का चिन्ह होना स्वाभाविक है। इस वंश के सोने, चादी और तांबे के सिक्कों पर गरुण चिन्ह अंकित रहता है।

इन दोनों प्रकार के सिंह और गरुण अंकित सिक्कों के आकार और भार में भिन्नता है। उस समय विभिन्न प्रकार के साबे काम में लये जाते थे। बतुल्लाखार और तिकोने दोनों प्रकार के सिक्के चलते थे। तिकोने सिक्कों पर 'मा' लिखा हुआ मिलता है। रामगुप्त के ताबे के सिक्के नागों तथा मालवा के स्थानीय शासकों के सिक्कों के समान हैं। सम्भवतः स्थानीय शासकों ने मालवा पर गुप्तों का शासन स्थापित होने के पूर्व ये सिक्के जारी किये थे। इन पर रामगुप्त की प्रतिमा नहीं है, एक ओर गरुण अथवा सिंह की मूर्ति है तथा दूसरी ओर ब्राह्मी लिपि में राजा का नाम दिया गया है। मालवा में प्राप्त सिक्कों का आकार छोटा है अतः इन पर राजाओं की प्रतिमा अंकित नहीं की गई है। रामगुप्त के एरण और बिदिशा में प्राप्त सिक्के तथा एरण का खिलालेख इस बात की प्रमाणित करते हैं कि पूर्वी मालवा की जीतकर समुद्रगुप्त ने अपने शासन में सम्मिलित कर लिया था और इसे अपना मम्भोग नगर (Pleasure town) बनाया था।

सम्भवतः रामगुप्त अपने पिता के शासन के अन्तिम दिनों में पूर्वी मालवा की देखभाल करने के लिये नियुक्त किया गया था जिसे उसके पिता ने कुछ समय पहले जीता था। इस प्रदेश की अव्यवस्थित राजनैतिक स्थिति के कारण, अपने पिता की मृत्यु के बाद भी रामगुप्त को यहाँ रहना पड़ा हो। अपनी पारिवारिक परम्परा के अनुसार सम्भवतः रामगुप्त ने भी गरुणांकित सिक्के प्रचलित किये हों। इस प्रकार के प्रमाण मिलते हैं कि गोविन्द गुप्त और घटोत्कच गुप्त मालवा के शासक नियुक्त हुये थे। अपने बड़े भाई गोविन्द गुप्त की मृत्यु के बाद घटोत्कच गुप्त यहाँ का शासक नियुक्त हुआ था।

शक्रराज कुमार श्रीधर वर्मा के एरण और लाहौर के प्राप्त खिलालेख तथा पश्चिमी सत्रियों के चादी के सिक्कों के आधार पर यह अनुमान किया जा सकता है कि जिस शक्रराज ने ध्रुवस्वामिनी की मांग की थी, उसकी तथा रामगुप्त की हत्या चन्द्रगुप्त विजयमित्र द्वारा एरण या बिदिशा में ही हुई।

रामगुप्त के नाम के सोने के सिक्के उपलब्ध नहीं हैं, तथा गुप्त वंशावली में उसका नाम नहीं आया है। इसके दो कारण हो सकते हैं। प्रथम गुप्त साम्राज्य



के वैभव पूर्ण दिनों में वह टक्काल जिसमें सोने के सिक्के ढलते होंगे, वह केवल पटना में रही होगी । दूसरा कारण यह हो सकता है कि पिता की मृत्यु के बाद राज्य की अशांत स्थिति के कारण वह पटना तक न पहुँच पाया हो । एरण और प्रयाग के शिलालेख इस बात के साक्षी हैं कि उस समय राज्य में अशांति थी । रामगुप्त ने कुछ समय तक ही शासन किया था । उसकी कार्यरता और तपुस्सत्ता गुप्तवंश के लिये बलक थी । इस कारण भी सम्भवतः गुप्तवंशावली में उसका नाम न आया हो । चक्रराज और रामगुप्त की मृत्यु के बाद चन्द्रगुप्त विजयवर्धन ने स्वयं पाटलीपुत्र का राज्य सम्भाला । रामगुप्त के शासन और उसके जीवन के विषय में ५०० डी० आर० मण्डारकर, अल्तेकर तथा अन्य इतिहास वैज्ञानिकों ने प्रमाण प्रस्तुत किये हैं ।<sup>१</sup>

रामगुप्त की मृत्यु के बाद चन्द्रगुप्त ने ध्रुवस्वामिनी से विवाह किया । शास्त्रीय विधान की दृष्टि से यदि पति बर्हीब है, तो उसके जीवन काल में ही स्त्री का दूसरा विवाह सम्भवित है ।<sup>२</sup> रामगुप्त विचार और कार्य प्रत्येक दृष्टि में पुरुषत्व-विहीन था । चन्द्रगुप्त स्वर्ण रामगुप्त के जीवन काल में ही यदि ध्रुवस्वामिनी से विवाह कर लेता, तो वह भी शास्त्र के अनुकूल ही होता । पर चन्द्रगुप्त ने तो रामगुप्त की मृत्यु के बाद ही विवाह किया, जो सर्वदा शास्त्र सम्मत था ।

नाटक के प्रमुख पात्र ऐतिहासिक व्यक्तित्व सम्पन्न है । नारी पात्रों में कोमा और मन्दाकिनी कल्पित पात्र हैं । कोमा का चरित्र भावना और दान के ताने बाने से बुना हुआ है । प्रसाद की जहाँ जहाँ अवसर मिला है—पात्रों के चरित्र का विकास काव्य और दार्शनिक तत्वों के संयोग से किया है । उनकी स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के अनुकूल ही इन पात्रों की सृष्टि हुई है । यह नाटक यद्यपि एक सामयिक समस्या का समाधान प्रस्तुत करता है, जो जीवन की मर्यादा के अन्तर्गत समीप है तथा जो युग की ज्वलन्त समस्या है, फिर भी प्रसाद के रोमैण्टिक रूप की क्षात्री कोमा के कुसुम सदृश सुकुमार भावों के चित्रण में झलक उठती है ।

१ प्रो० के० डी० वाजपेयी के निबन्ध सामर विश्वविद्यालय की शोध पत्रिका 'मध्यभारती' से ।

२ पाराशर स्मृति—नष्टे मृते प्रव्रजिते क्लीबे च पतिते पत्नी ।

पचस्वापत्तुनारीणा पनिरुच्यो विधियन्ते ॥

चाणक्य कामन—नीचत्व परदेयत्वा प्रस्रियता राजकित्तिपा ।

प्राणामिहन्तार पतितस्त्याज्य क्लोबोअपिवा यति ॥

नारद वाक्य—अपत्यायम् स्त्रिय स्रष्टा स्त्रीक्षेत्रबीजिनो नरा ।

क्षेत्र बीजवते देय नाबीजी क्षेत्रमर्हति ॥

## जनमेजय का नागयज्ञ

इस नाटक की कथा का आधार पौराणिक है। 'महाभारत' में यह घटना विभिन्न स्थलों में बिखरी हुई है, प्रसाद ने जिस रूप में इसे प्रस्तुत किया है उस रूप में एक स्थान पर 'महाभारत' में उपलब्ध नहीं होती है। इसके सूत्र पुराण और ब्राह्मण-ग्रन्थों में इतस्तत् बिखरे हुए हैं, जिन्हें नाटककार ने अपने कौशल से इस रूप में प्रस्तुत किया है।

नाग-क्षत्रिय सुषर्ष, तथा ब्राह्मण और जनमेजय के विरोध को लेकर इस कथानक का आकार खड़ा किया गया है। परीक्षित की हत्या में काश्यप की लोलुपता कारण थी। इसका वर्णन महाभारत में आया है। जनमेजय के पूछने पर मंत्रियों ने उनके पिता परीक्षित की मृत्यु का विवरण दिया। वे एक बार जंगल में मृगया खेलने गये थे। उन्होंने एक हिरण को बाण मारा और और उसका पीछा करते हुए दूर तक वन में चले गये। उन्हें वन में एक मौनी ऋषि मिले। परीक्षित के प्रश्न करने पर वे कुछ न बोले। क्रुद्ध होकर परीक्षित ने एक मरा साप ऋषि के कंधे पर फेंक दिया। मौनी ऋषि तो कुछ न बोले पर उनके पुत्र ऋषि की ऋषि को जब यह वृत्तान्त मालूम हुआ, तो क्रोधाभिभूत हो हाथ में जल लेकर उन्होंने परीक्षित को आप दिया कि जिसने मेरे निरपराध पिता के कंधे पर मरा साप फेंका है, उसे सात दिन के अन्दर तक्षक नाग अपने विष से भस्म कर देगा। सातवें दिन आते हुये तक्षक को मार्ग में काश्यप नामक ब्राह्मण जो परीक्षित को उसी समय मृत्यु के बाद जीवित करने के उद्देश्य से आ रहा था, मिला। तक्षक को यह शाठ होने पर, काश्यप के विद्या-बल की परीक्षा के लिये उसने एक हरे वृक्ष को उस दिया। उसके विष से वृक्ष सूख गया, पर काश्यप ने अपने मन्त्र बल से उसे पुनः पूर्वावस्था में ला दिया। तक्षक ने लोलुप काश्यप को मुँह मागा वन देकर लौटा सातवें दिन निश्चित समय पर परीक्षित के मवन में छल से प्रवेश कर उन्हें जला दिया। पिता की मृत्यु का विवरण पाकर जनमेजय को क्रोध हुआ तथा उन्होंने ब्राह्मणों की अनुमति से नाग यज्ञ करने की प्रतिज्ञा की। प्रतिज्ञा के अनुसार नाग यज्ञ प्रारम्भ हुआ। नाग यज्ञ में च्यवन वशी चण्ड भार्यष होता था। नाम लेकर आहुति देने पर बड़े बड़े सर्प आकर यज्ञ कुण्ड में गिरने लगे। तक्षक भयभीत होकर देवराज इन्द्र की धरण में रहने लगा। अस्त वासुकि ने अपनी बहन मनसा जिसका नाम जरत्कार भी था, से निवेदन किया कि सर्वनाश से तुम्हारा पुत्र आस्तीक ही नागकुल की रक्षा कर सकता है। इसके बाद जरत्कार ऋषि की पत्नी जरत्कार ने आस्तीक की समझाकर नाग कुल की रक्षा के लिए भेजा। उसकी असाधारण योग्यता और विनम्रता के प्रभाव से सर्प यज्ञ बन्द हुआ और नागों की रक्षा हुई।

खाण्डव वन जलाने की कथा 'महाभारत' के आदि पर्व में आई है। अग्निदेव को ब्रह्मा ने कृष्ण और अर्जुन की सहायता से खाण्डव वन जलाने का उपदेश दिया था। इन्द्र ने खाण्डव वन की रक्षा के लिए निरन्तर घोर वर्षा कर सतत प्रयत्न किया। पर अन्त में उन्हें विवश होकर रक्षा का प्रयत्न स्थगित करना पड़ा। तत्काल पहले से ही कुस्येव जला गया था। उसके अतिरिक्त छ और बच गये जिनमें तक्षक पुत्र अश्विन, मयदानव तथा चार शाङ्ग पक्षी।

उत्त क मुनि की कथा वनपर्व में आई है, जब उन्होंने कृवलाश्व की धुधु नामक रैत्य के वष की आशा की है। उत्त क ऋषि की कथा 'महाभारत' के आदिपर्व में भी आई है। इस कथा के अनुसार ये महर्षि गौतम के शिष्य थे। उन्हें गौतम के आश्रम में विद्याध्ययन करते प्रायः सौ वर्ष बीत गये। बृद्धावस्था में उन्होंने गुरु से घर जाने की आज्ञा मांगी। उत्त क को अपने स्वतः बालों को देख कर अपनी अवस्था का स्मरण आया और वे बहुत दुःखी हुए। गुरु के आशीर्वाद से उन्हें यौवन प्राप्त हुआ। महर्षि गौतम तो प्रसन्न थे ही। उत्त क ने गुरुपत्नी अहल्या से गुरु दक्षिणा के लिये आग्रह किया। कई बार कहने के पश्चात् अहल्या ने राजा सीरास की रानी का दिव्य मणि कुण्डल मांगा।

राजा सीरास ब्राह्मण के श्राप से मृत्यु-भर्त्सा हो गये थे। राजा की आज्ञा पाकर अहल्या के पास महर्षि उत्त क पहुँचे। वन दिव्य मणि-कुण्डलों की जिनकी माग और देवता सभी प्राप्ति करना चाहते थे, लेकर वे सप्रसन्न लौट रहे थे। मार्ग में भूल से व्याकुल होकर वे बेल के वृक्ष पर खड़े गये। बेल गिरने से मृगछाला की गाठ खुल गयी और मणि कुण्डल गिर गया। उन्हें लेकर ऐरावत कुल में उत्पन्न एक नाग पाताल में प्रवेश कर गया। उत्त क पाताल में प्रवेश करने के लिये खोदने लगे। उत्त क के भय से पृथ्वी कांपने लगी। वहाँ इन्द्र ने आकर उन्हें बच दिया, जिसकी सहायता से पृथ्वी खोदकर वह पाताल पहुँचे। वहाँ अश्व वैद्यधारी अग्निदेव की सहायता से मणि-कुण्डल प्राप्त हुआ। गुरुपत्नी ने अभीष्ट मणि-कुण्डल पाकर उत्त क को आशीर्वाद दिया।

इसी प्रकार जरत्कार ऋषि और उनके पुत्र आस्तोक की कथा महाभारत में पृथक दी हुई है। जरत्कार का अर्थ है खस, कार का अर्थ है दारुण। ऋषि ने सपत्न्या के द्वारा अपने हृष्ट-पुष्ट शरीर को जीर्ण-शोर्ण बना दिया था। इसी कारण वामुकि नाग की बहिन मनसा का नाम भी जरत्कार पड़ा था। यह परीक्षित का शासन काल था। ऋषि जरत्कार जहाँ शाम होती वहीं रह जाते थे तथा वामु पोकर जीवित रहते थे। जरत्कार ऋषि ने अपने पितरों को दुःख से मुक्त करने के लिए अपने ही नाम की कन्या से विवाह करने का उन्हें वचन दिया। उनकी यह भी प्रतिज्ञा थी कि वे अपनी स्त्री के भरण-पोषण उत्तरदायी नहीं होंगे। उन्होंने वन में जाकर पितरों के नाम पर कन्या की भीख मांगी। वामुकि नाग के सरदारों

ने उन्हें सूचना दी । बासुकि ने कन्या का नाम बतलाया तथा भरण-पोषण का भार भी अपने ऊपर लिया । विवाह के पश्चात् बासुकि के यहाँ ऋषि अपनी पत्नी के साथ सानन्द रहने लगे । एक दिन सूर्यास्त के समय उनकी पत्नी ने अग्नि-होम का समय देखकर उन्हें जगा दिया । ऋषि इस पर क्रुद्ध हो गये । बासुकि ने अपने शाप-ग्रस्त परिवार की रक्षा की भावना से यह विवाह किया था । ऋषि पत्नी की सन्तान ही नाग परिवार को शाप मुक्त कर सकती थी । समय आने पर तेजस्वी सन्तान हुई, जिसका नाम आस्तीक पड़ा । क्रुद्ध होकर जाते समय ऋषि ने अपनी दुखी पत्नी से भावी सन्तान के विषय में आश्वस्त कर दिया था ।

महाभारत युद्ध में कौरवों को पराजित कर शासन सूत्र पाण्डवों के हाथ में आ गया था, किन्तु उनकी शक्ति क्षीण हो गई थी । पाण्डवों के पीछे परीक्षित राज्य का अधिकारी हुआ । भारत युद्ध के बाद समस्त आर्यावर्त और विशेषकर पञ्जाब शक्तिहीन हो गया था । गान्धार देश के नागों के उत्राठ का उस समय के इतिहास में उल्लेख है । तक्षशिला पर उन्होंने अधिकार कर लिया था । पञ्जाब छाप कर हस्तिनापुर तक उनका आक्रमण होने लगा था । कुह राज्य इतना शक्तिहीन हो गया कि राजा परीक्षित को उन्होंने मार डाला । परीक्षित के बाद उनका पुत्र जनमेजय राज्य का अधिकारी हुआ । वह एक शक्तिशाली और बूढ़ राजा था । उसने तक्षशिला पर चढ़ाई की और नागों की शक्ति को समूल नष्ट कर दिया ।<sup>१</sup>

महाभारत के शान्तिपर्व (अध्याय १५०) में लिखा मिलता है कि सम्राट जनमेजय से अकस्मात् एक ब्रह्म हत्या हो गई, जिस पर उन्हें प्रायश्चित्त स्वरूप अश्वमेध यज्ञ करना पड़ा । 'शतपथ' ब्राह्मण से यह ज्ञात होता है कि उस अश्वमेध के आचार्य इन्द्रोत् देवाय दौनक थे । इस अश्वमेध यज्ञ में कुछ बिघ्न भी उपस्थित हुये थे जिसके कारण जनमेजय और ब्राह्मणों में अनशन हो गई थी । कौटिल्य के अर्थशास्त्र के तृतीय अध्याय में 'कोपाज्जनमेजयो ब्राह्मणेदुर्विक्रान्तः' लिखा है । काश्यप यदि हृदय से परीक्षित के शुभ-चिन्तक होते तो तक्षक के कारण उनकी हत्या नहीं हुई होती ।

'ऐतरेय ब्राह्मण' से यह ज्ञात होता है कि जनमेजय ने यज्ञ में काश्यप पुरोहितों को छोड़ दिया था और तुरकावधेय ऋषि ने ऐन्द्र महाभिषेक कराया था । साण्ड्य यज्ञ से निर्वासित नाग और असंतुष्ट काश्यप ने मिलकर जनमेजय के विरुद्ध ऐसा ज्ञात होता है कि एक बारी पटयन्त्र रचा था । नाग विद्रोह और ब्राह्मण इन दो घटनाओं को काश्यप के द्वारा एक सूत्र में नाटककार ने जोड़ दिया है ।

१. जयचन्द्र विद्यालकार : भारतीय इतिहास की रूप रेखा, पृष्ठ ३३४, द्वितीय संस्करण ।

पुरुषो मे भाणवक और त्रिविक्रम तथा स्त्रियों मे दामिनी और शीला ये चार कल्पित पात्र हैं । हम पात्रों से मूल घटनाओं का सम्बन्ध सूत्र जोड़ने का काम लिया गया है । इनमे से दो एक का केवल नाम ही कल्पित है, जैसे वेद की पत्नी दामिनी । उनके चरित्र और व्यक्तित्व का भारतीय इतिहास मे बहुत कुछ अस्तित्व प्राप्त है ।<sup>१</sup>



१. जनमेजय का नाग यज्ञ प्राक्कथन ।

४

## प्रसाद के नाटकों की सांस्कृतिक वस्तु

•

भारतीय संस्कृति में आध्यात्मिकता का तत्त्व प्रमुख है। बहु अन्तर्मुखी है। विविधता में एकत्व की भावना उसकी प्रमुख विशेषता है। चैतन्य प्राप्ति उसका उद्देश्य है। भारतीय संस्कृति का मूल एक अव्यक्त के व्यक्त रूप जगत् की एकता में है। इस अद्वैत भाव के कारण उसमें कट्टरता का अभाव है। नाना रूप-आकार-युक्त जगत् के मूल में एक अव्यक्त तत्व की कल्पना के कारण बाह्य की विविधता में भी एकत्व का भाव भारतीय संस्कृति की विशिष्ट देन है। उदारता और सहिष्णुता इस एकत्व की भावना के प्रतिफल हैं। समन्वय भावना के कारण उदारता उसका प्रमुख उपादान है। यशु-मसी, जड़-नेतन सबके सुख की कामना, बिना किसी बैर-भाव के सबके लिए ही की गई है। यही कारण है कि 'सर्वेभ्यो हि सन्तु—मा कारिचत् दुःखभागवेत्' की वह घोषणा करती है।

संस्कृति से उन सब संस्कारों का बोध होता है जिनकी सहायता से समाज अपने सामूहिक जीवन का निर्वाह करता है। यह समष्टिगत समान अनुभवों से पैदा होती है। दृष्टि-विशेष से कोई समुदाय जीवन के विविध प्रश्नों पर विचार करता है तथा गतिशील जीवन में सदा नवीन समस्याएँ पैदा होती हैं और उन पर विचार करने ■ लिए समुदाय विशेष प्राचीन संस्कारों तथा वर्तमान अनुभवों की सहायता से किसी निष्कर्ष पर पहुँचता है। समुदाय विशेष का यह निर्णय काल-सापेक्ष होता है। जीवन की सापेक्षता में किसी वर्ग विशेष का निर्णय सदा एक समान रहता है। पर यह परिवर्तन इतना सूक्ष्म और धीरे धीरे होता है जिसे सहसा अनुभूत कर लेना कठिन होता है। देश और काल की परिस्थितियों के परिवर्तन का प्रभाव संस्कृति पर पड़ता है। इस प्रकार संस्कृति एक गतिशील तत्व है। यह विशिष्ट मानव-समूह के उन उदात्त गुणों को सूचित करती है जो

सार्वजनिक और व्यापक रहते हुए भी उस समूह की विशिष्टता प्रगट करते हैं और जिन पर उनके जीवन में अधिक बल दिया जाता है।

विशिष्ट देश के निवासियों की संस्कृति में उनकी अपनी पृथक्ता सुरक्षित रहते हुए भी उसमें सार्वजनिक और सार्वभौमत्व विद्यमान रहते हैं। सम्प्रदाय और संस्कृति इन दोनों शब्दों का अत्यधिक प्रचार होते हुए भी दोनों के अर्थ और प्रयोग में अंतर है। दोनों में परस्पर पाषव्य होते हुए भी वे एक दूसरे से सम्बद्ध हैं। संस्कृति को अपनाते में सत्तान्वित्य व्यतीत हो जाती है, जबकि सम्प्रदाय का अनुकरण करने में अधिक बिलम्ब नहीं लगता है। संस्कृति का सम्बन्ध धार्मिक विश्वासों से होते हुए भी यह आवश्यक नहीं है कि एक धर्म के दो अनुयायियों का सांस्कृतिक स्वरूप भी पूर्णतः एक हो।

भारतीय संस्कृति का मूल स्रोत आर्य ऋषियों और मुनियों के चिंतन और मनन से प्रारम्भ होता है पर उन मूल स्रोत से काल और परिस्थिति के परिवर्तन में विभिन्न सहायक धाराएँ मिल गई हैं। इसके जल में वे बूँदें भी हैं, जिनके स्रोत देश के बाहर हैं। सत्तान्वित्य पूर्व से इस देश में विदेशियों का आगमन प्रारम्भ हो गया था। अनेक जातियाँ उपजातियाँ आकर यहाँ के मूल आर्य स्रोत में मिली और उन्होंने इस सांस्कृतिक निर्माण में योगदान दिया। इन सब प्रभावों को अपने में समेटते हुए भी भारतीय संस्कृति का अपना विशिष्ट रूप सुरक्षित है।

प्रसाद के नाटकों में भारतीय संस्कृति के विविध पक्षों का उद्घाटन हुआ है। भारतीय इतिहास के विभिन्न कालों में परिवर्तित परिस्थितियों के अनुसार संस्कृति के स्वरूप में भी परिवर्तन आया है। इनमें पुरातन समस्याओं के चित्रण में सृष्ट संस्कृति की विकास रेखाएँ भी उभर कर आयी हैं। प्राचीन ऐतिहासिक परिस्थिति में आधुनिक धर्म की सांस्कृतिक समस्याओं का सकेत भली-भाँति दिया गया है। नाट्य साहित्य के इन्द्र की भूमिका पर स्थित रहने के कारण विभिन्न परिस्थितियों का अन्तर्गता द्वारा संस्कृति के दोनों पक्षों उद्घाटन तथा हीन अवस्थाओं का चित्रण हुआ है। घटना, संवाद तथा पात्रों के माध्यम और कहीं स्वतन्त्र रूप से भी संस्कृति के स्वरूप का उद्घाटन हुआ है। संघर्षमूलक स्थितियों के वर्णन द्वारा नाटककार को व्यापक भूमिका मिल गयी है—जिसमें एक ओर तो पौष्ट्य और अदम्य उत्साह का वर्णन हुआ है तथा दूसरी ओर जीवन के सुकुमार पक्ष, प्रेम, कल्याण और उदारता के धार्मिक पक्ष सामने आते हैं। बौद्ध और ब्राह्मण संस्कृति की उत्पत्ति और पतन मूलक स्थितियाँ जीवन की प्रशस्त भूमिका पर साकार हो उठी हैं। दोनों संस्कृतियों का कहीं चरम विकसित रूप तथा साथ ही हीन रूप भी प्राप्त होता है। संस्कृति के दोनों पक्ष बाह्य तथा अंतर प्रसाद के नाटकों में विशदता से मुखरित हुए हैं। सांस्कृतिक चित्रों की पूर्णता प्रदान करने तथा सभी पात्रों का यथासम्भव पूर्ण चित्र उद्घाटित करने के कारण नाटकों का कथानक

नाट्य विधान की दृष्टि से बोझिल हो गया है। जीवन के सभी क्षेत्रों के उल्लेख का यह प्रयास जहाँ सांस्कृतिक प्रतिबिम्ब दर्शन का श्रेय जाता है, वहाँ रेखाचित्र और रंगों के विनियम का व्यापार नाट्य-वस्तु को अतिशय शोभावान और आकर्षक बना देता है, किन्तु इससे कभी-कभी नाटक की कथा-वस्तु पर औपन्यासिक रगत पड़ जाती है। वस्तु सकलन की सीमा का अतिक्रमण इसी प्रक्रिया का परिणाम है।<sup>१</sup> प्रसाद के नाटकों में सांस्कृतिक प्रतिबिम्ब-दर्शन की गरिमा के साथ कथानक में जटिलता आ गई है।

प्रसाद के आरम्भिक प्रयासों में भी सांस्कृतिक चित्र हमें देखने के लिए प्राप्त होते हैं। दुर्योधन इत सरोवर के समीप सन्नु द्वारा पराजित और बन्दी कर लिया जाता है। जिस दुर्योधन की घृणित स्वाधरता के कारण युधिष्ठिर को अपने भाइयों सहित किसी प्रकार जीवन के दिन कष्ट और अभाव में व्यतीत करने पड़ते हैं, वही धर्मराज दुर्योधन के बन्दी होने से व्यथित हो उठते हैं। कौरवों की दुरभि-सन्धि का रहस्य खलने पर भी उनके मन में कोई विकार नहीं पैदा होता है। दुर्योधन और युधिष्ठिर संस्कृति के असत और सत्यता का प्रतिनिधित्व करते हैं। एक आमुरी वृत्तियों को सम्मुख लाता है तो दूसरा दूसरी प्रवृत्तियों के अनुसरण की प्रेरणा देता है।

यदि आत्म स्वीकृति के साथ मनुष्य अपने कार्यों पर परीक्षा करेता है तो वह पुनः शुद्ध और पुनः चित्र माना जाता है। अपने दुष्कर्मों को भली भाँति समझ कर उन पर तूनामि प्रगट करना तथा उनसे दूर होने के कारण मनुष्य की आत्मा शुद्ध होती है। जयचन्द ने प्रायश्चित्त से किया पर आत्म हत्या द्वारा प्रायश्चित्त करना बहुत श्रेयस्कर नहीं माना गया है।

प्रयोग कालीन नाटकों में सर्व प्रथम 'राज्यधी' की रचना प्रसाद जी ने की। इस नाटककार ने विरोध धर्मी पात्रों के मुख से संस्कृति के श्रेष्ठ और हीनतम चित्र प्रस्तुत किये हैं। दुःखी और निराश 'राज्यधी' व्यथित होकर मर्मांश की रक्षा के लिए मृत्यु की सुखद कल्पना करती है। जीवन का अंत कर देना, विपन्न अवस्था में अपमान भय से कुल का नाम बतलाने की अपेक्षा यह अच्छा समझती है। अपने भाई हर्ष से मृत्यु के दुष्परिणाम तथा हिंसा की भर्त्सना में उसकी श्रद्धालु कातरता मूर्त रूप धारण कर लेती है। उसका यह वाक्य 'हर्ष' विचार करो, तुमने मेरे सद्गुण कितनी स्त्रियों को दुखिया बनाया। तुम्हें क्या हो गया था?' सूचित करता है कि स्वयं वैधव्य दुःख सहन करते हुए भी दूसरी स्त्रियों को वैधव्य स्तपना से भी वह भर्माहत हो उठती है। क्षमा की मानो वह देवी प्रतिमा है। उसे लोभ सेवा और त्याग के भाव जन्म से ही प्राप्त है। राज्यधी ने जिस दृष्टि-



कोण से जीवन को देखा है, और उसे व्यावहारिक जीवन में उतारा है, वह उसकी सांस्कृतिक उच्चता और सदाशयता है। दूसरी ओर सुरमा के विकृत संस्कार और उच्छृंखलता की झाकी प्रस्तुत कर नाटककार ने संस्कृति का हीन पक्ष भी प्रस्तुत किया है। नाटककार दुष्कर्म और उच्छृंखल विलासिता की पराजय द्वारा सुयम और घमं को ध्येस्कर सिद्ध करता है। सुरमा की अपने कर्मों पर पश्चाताप होता है और संसार से संन्यास लेती है।

क्षमा और त्याग संस्कृति के ऐसे तत्व हैं जिनसे हिंसक अहिंसक, तथा भोगी त्यागी बनता है। क्रूर और घातक विकृत घोष जो कभी असांशितमय उपदेशों का उपहास करता है तथा क्षान्ति को शत्रु और दरिद्रों के भीख मागने में देखता है और उसे धिक्कारता है, वह भी अन्त में विरक्त हो महाभ्रमण के पंर पकड़ता है और उनसे क्षमा-माफ़ना करता है। जीवन की उद्दाम वासना को तृप्त करने के लिए वह कृत्याकृत्य सब कुछ करता है। उसकी क्रूरता इस सीमा तक पहुँचती है कि लाल रक्त देखने में उसे आनन्द आता है। पर वह भी बौद्ध महात्मा के व्यक्तित्व और शान्त वातावरण से प्रभावित होकर कहता है—मेरे बष की आंक्षा खीजिए। आह! प्राण जल रहे हैं। रोम रोम से चिनगारियाँ निकल रही हैं। दण्ड! हे भगवान! यह है कृष्णा (त्याग की गरिमा, जिसका उद्घोष भारतीय संस्कृति करती है)।

भारत की राजन्य संस्कृति में मुख भोग आदर्श रूप से स्वीकृत नहीं है। उसका आदर्श है जगम के जीवन को सुखी बनाना। हर्ष कहता है—'मुझे और न चाहिये। यदि इतने ही मनुष्यों को सुखी कर सकूँ, राजधर्म का पालन कर सकूँ तो कृत कृत्य हो जाऊंगा। अपना समस्त वैभव जिसके लिये उस पर आक्रमण हुआ था त्यग कर वह प्राणदान देने को भी प्रस्तुत है। यह है राजन्य संस्कृति का आदर्श जिसे उद्देश्य मानकर वह शासन भार स्वीकार करता है। परिणाम यह होता है कि सब समवेत स्वयं से कृष्णा-कादम्बिनी की वर्षा से इस जगत को सींचने के लिए प्रार्थना करते हैं।

'विशाख' में प्रसाद ने कृष्णा और न्याय की क्रूरता और अन्याय पर विजय दिखालाई है। बौद्ध संस्कृति के ह्रास के लक्षण दिखाई पड़ने लगे हैं। बौद्ध बिहार, बिहार और विलास के केन्द्र हो गए हैं। बिहार अपनी प्रमुख विलासिता को छिपाने के लिए मूठ बोलता है। बौद्ध भिक्षुओं में मिथ्यादम्बर घट कर गया था। वे उपकार और दुःख दूर करने के नाम पर गरीबों को धोखा देते थे।

प्रजापति नरदेव से राजधर्म की व्याख्या करते हुए कहते हैं कि सत्ता का प्रयोग दानों और पीठियों की रक्षा के लिए होना चाहिए। राज व्यवस्था के लिये सहिष्णुता और अहिंसा का प्रयोग क्रूर दण्ड विधान की विशदना से मुस्करित हुए प्रद्व होता है। राजा की वास्तविक राज्य प्राप्ति उस समय पामो का यथासम्भव पूज्य और आत्म शासन पर अधिकार प्राप्त कर लेता है।

सुकुमार और मार्मिक भावों की पोषिका ही नहीं है, समय आने पर वह चण्डी की सी भयानक और दुर्घर्ष भी हो उठती है।

क्षत्राणों के लिये पुष्प की सुकुमारता तथा युद्ध की भीषणता दोनों में सम्भाव के उदाहरण भारतीय इतिहास में उपलब्ध होते हैं। सतीत्व और मर्यादा की रक्षा के लिए प्रसन्न-वदन वे मृगु का आलिंगन करती हैं। युद्ध की भीषणता से अघोर विजया को रक्ष्य कर जयमांसा पहनी है—'स्वर्ण रत्न की चमक देखने वाली आखें बिजली-सी तलवारों के तेज को कब तक सह सकती है। श्रेष्ठ कव्ये, हम क्षत्राणी हैं, चिर सगिनी सगल्ता का हम लोगों से चिर स्नेह है।'।

विरोधी पात्रों की सर्जना द्वारा, उदाहरण स्वरूप देवसेना और विजया के चरित्र के माध्यम से प्रेम और त्याग की सजीव प्रतिमा देवसेना तथा चंचला लक्ष्मी के समान अतृप्त वासना की पूर्ति में भ्रमणशील विजया को प्रस्तुत, कर प्रसाद ने सस्कृति को दोनों पक्षों का चित्रण किया है। ठीकी प्रकार एक और अनन्त देवी तथा दूसरी ओर देवकी और कमला के चरित्र हैं। भटार्क और पर्णदत्त दोनों ही पुर और पराक्रमी हैं, पर भटार्क सस्कृति के दुर्बल तथा पर्णदत्त सबल तथा पुष्ट पक्ष को प्रस्तुत करता है। नाटककार समाश्लेषता तथा विश्व हित की कामना, जो विश्व सस्कृति के भूषण है, की स्थापना की चर्चा बार-बार करता है, तो एक ओर छल, प्रपञ्च, दुरभि सन्धि के जो उच्च सस्कृति के कलक हैं, उदाहरण प्रस्तुत करता है।

ऐतिहासिक नाटक चन्द्रगुप्त में भी बौद्ध और ब्राह्मण सस्कृतियों के उदात्त और हीन पक्षों का उद्घाटन एक बहुत चित्रपट पर हुआ है। वर्ण और जातीय व्यवस्था पर आधारित हिन्दू सस्कृति में ब्राह्मण भेद रहते हुए भी शाश्वत तत्वों का विश्लेषण किया गया है। चन्द्रगुप्त को नायक रूप में सामने रखकर चाणक्य के द्वारा हिन्दू नीति नीति तथा सस्कृति का व्यापक रूप प्रस्तुत किया गया है। इसमें सघर्ष की प्रधानता है, कर्म के द्वारा उद्देश्य प्राप्ति में पूर्ण आस्था और विश्वास है। प्रवृत्ति मार्ग का पूर्णतः समर्थन करते हुए भी अन्त में सत्कार के सघर्ष से, आत्मा के उत्थान तथा विश्व-हित के लिये, निवृत्त होने का सन्देश है।

ब्राह्मणत्व की गरिमा को किसी-किसी रूप में प्रसाद जी ने अपने प्रायः अन्य नाटकों में भी प्रस्तुत किया है पर ब्राह्मण सस्कृति के उदात्त और ओजस्वी रूप तथा प्रवृत्ति निवृत्ति के उदाहरण जैसा चन्द्रगुप्त नाटक में प्रस्तुत किया है, शायद अन्य नाटकों में वैसा रूप उपलब्ध नहीं होता है। चाणक्य और दाह्यायन के चरित्र में अस्मत् और सत् पक्षों का प्रस्फुटन बड़ी मार्मिकता से हुआ है। चाणक्य मानव व्यवहार के लिए बौद्ध धर्म की शिक्षा को अपूर्ण मानता है। ब्राह्मणत्व पर उसकी इतनी आस्था और प्रगाढ़ विश्वास है कि उसकी दृष्टि में ब्राह्मण के अतिरिक्त राष्ट्र का शुभ चिन्तन कोई नहीं कर सकता। जो बौद्ध छगस्वी एक जीव की हत्या से डरता

है, वह आपत्ति से देश को रक्षा करने में असमर्थ प्रमाणित होगा। यह उसकी दृढ़ मान्यता है। यह मत यद्यपि चाणक्य की अतिवादिता को सूचित करता है फिर भी उसके विश्वास और उद्देश्य को प्राप्त करने के लिए दृढ़ प्रतिज्ञा को प्रसाद ने सजीव रूप देकर प्रस्तुत किया है। नन्द की सभा से निष्कासित होते समय वह जो प्रतिज्ञा करता है, ध्यान देने योग्य है—‘क्षींच ले ब्राह्मण की शिखा ? शूद्र के अंग से पले हुए कुरो ! क्षींच ले ! परन्तु यह शिखा नन्द कुल की काल सपिणी है, वह सब तक न बग्यन में होगी, जब तक नन्द कुल नि शेष न होगा ।’ ब्राह्मण जहाँ सदा शान्ति और व्यवस्था का विधान करता है, वही इस प्रकार कठोर प्रतिज्ञा भी कर सकता है। इस प्रकार भयकर प्रतिज्ञा करने के बाद चाणक्य सिद्धि पर ध्यान देता है, किसी प्रकार साधन अपनाने में वह सकोच नहीं करता। चन्द्रगुप्त के क्षत्रिय होने में उसे सन्देह भी सन्देह नहीं है। ब्राह्मणत्व को इतना अधिकार प्राप्त है कि वह पाप के अनुसार इतर वर्णों की सृष्टि कर ले। राजन्य संस्कृति से पूर्ण मनुष्य को मूर्धनि-पिक्त करना वह धर्म समझता है। ब्राह्मणत्व के इस स्वरूप को सिद्ध करने के लिए किसी भी साधन द्वारा अत्याचारी शूद्र राजा के अन्न के लिए वह दृढ़ प्रतिज्ञा है। अपनी प्रतिज्ञा पूर्ण करने के बाद उसे संस्कृति के सतरस का ज्ञान होता है। वह प्रार्थना करता है—भगवान् सविता तुम्हारा आलोक जगत् का भगन करे। मैं आज जैसे निष्काम हो रहा हूँ विदित होता है कि आज तक जो कुछ किया, वह सब भ्रम था, मुख्य वस्तु आज सामने आई। आज मुझे अन्तर्निहित ब्राह्मणत्व की उपलब्धि हो रही है। चैतन्य सागर निष्तरंग हैं और ज्ञान ज्योति निर्मल है, तो क्या मेरा कुलाल-धन्र अपना निर्मित भाण्ड उतार कर घर धुका ? ठीक तो, प्रभास-पवन के साथ सबकी सुख कामना शान्ति का आलिंगन कर रही है। देव ! आज मैं धन्य हूँ।’ इस स्वरूप में वह ब्राह्मण-संस्कृति के सत्य को प्रस्तुत करता है, जिसमें उसको प्रकाश स्वरूप आत्म तत्त्व का ज्ञान होता है, और सबकी सुख कामना का भाव निहित है।

लौकिक सघर्ष और उसमें सफलता प्राप्त करने के बाद जीवन के अन्तिम चरण में सन्यास का विधान किया गया है। इसमें आत्मोद्धार तथा जागतिक साम्य का भाव निहित है। चाणक्य शत्रु से प्रतिशोध तथा दृढ़ भीरु साम्राज्य स्थापित कर लेने के बाद अपने किये अभिनय पर पश्चात्ताप करता है तथा सन्यास में प्रवेश करता है।

प्रसाद ने तात्कालीन समाज के सुकृत तथा विकृत पक्ष को प्रस्तुत करने के लिये विविध प्रकार के पात्रों की अवतारणा की है। सिहरण, मालविना और बलका चन्द्रगुप्त के नेतृत्व में चाणक्य की नीति कौशल की सहायता से राष्ट्रीय संस्कृति की स्थापना के प्रयत्न में तल्लीन है। इस राष्ट्रीय संस्कृति में सम्प्रदाय देश को एक केन्द्रीय धारण में संगठित तथा व्यवस्थित करना है। इससे राष्ट्र के विभिन्न प्रदेश अलग रह

कर निर्बल न रहे, जिससे किसी विदेशी शक्ति का संगठित होकर सामना किया जा सके। इस प्रकार की राष्ट्रीय संस्कृति में देश संरक्षित रहता है और उसकी स्वाधीनता पर आघात नहीं आती। चाणक्य ने विभिन्न स्थलों पर इस आशय को व्यक्त किया है। दादयायन के प्रत्येक शब्द में संस्कृति का सावर्ग्यीय स्वरूप मुखर उठा है। परमात्म विभूति को छोड़ कर अन्य किसी वस्तु का आकर्षण उनके लिए तुच्छ तथा हेय है। राष्ट्रीय और संस्कृतिक चेतना प्रसाद के नाटकों की निजी विशेषता है। सांस्कृतिक उत्कर्ष की साधना की दृष्टि पथ में रख कर निमित्त हुआ उनका साहित्यिक उत्साह, उनकी नाट्य कृतियों में अनोखी ऊँचाइयों तक पहुँच गया है। चद्रगुप्त नाटक में बहुत से पात्रों का निर्माण उस काल के एक सांस्कृतिक जीवन की सर्वांगीण प्रतिष्ठा की दृष्टि से किया गया है<sup>१</sup>।

राज्य संस्कृति से हीन राजा को अपने पथ से च्युत होना पड़ता है, इसका दृष्टान्त प्रसाद ने 'ध्रुवस्वामिनी' नाटक में रामगुप्त के पतन से दिया है। विष्णु का भीतार राजा यदि अपने राज्य की रक्षा करने में असमर्थ है, पुरुषार्थ विहीन है, बाह्य आक्रमण तथा अन्तर की अशांति से राष्ट्र की रक्षा नहीं कर पाता है, तो जनता को यह अधिकार प्राप्त है कि उसे राज पद से पृथक् कर दे।

लोकमंगल तथा सुख्यवस्था को ध्यान में रखते हुए राजा का वध भी अनुचित नहीं माना गया है। सामाजिक जीवन में यदि नारी की मर्यादा सुरक्षित नहीं है और उसका सतीत्व संकट में है तो उसके लिए पुनर्लंगन का विधान किया गया है। पुनर्लंगन और नपुंसक पति से मुक्ति का विधान भारतीय शास्त्रों से समर्थित है। प्रसाद ने अपने नाट्य साहित्य में जीवन की विभिन्न समस्याओं का सांस्कृतिक समाधान प्रस्तुत करने की चेष्टा की है—'ध्रुवस्वामिनी' नाटक में विवाह विच्छेद पर उनका दृष्टिकोण उन्हें स्पष्ट रूप से संस्कृति का सजग द्रष्टा घोषित करता है<sup>२</sup>।

भारतीय संस्कृति में नारी को सामाजिक स्वातन्त्र्य प्राप्त था। वह अनावश्यक प्रतिबन्ध तथा रुढ़ियाँ से मुक्त थी। पति के सहघमिणी स्वरूप उसके अग्निहोम तथा अन्य सामाजिक कार्यों में भाग लेती थी। जब तक संस्कृति विकासोन्मुख थी, वह रुढ़ि तथा दासता से मुक्त अपने कर्तव्य का निर्वाह करती थी। अलका, कानॅलिया तथा मालविका का चरित्र रुढ़ि-मुक्त तथा युगीन परिस्थितियों के अनुकूल है। प्रेम और कर्तव्य का निर्वाह वे सब कुशल त्याग कर, करती हैं। वे राष्ट्र और समाज के प्रति कर्तव्य का पालन अपनी वैयक्तिक इच्छा आकांक्षाओं का दमन कर करती हैं। भारतीय संस्कृति के विकासोन्मुख तत्व इन नारी पात्रों के विचार, कार्य और संवादों में मुखर हो उठे हैं।

१ आचार्य बाजपेयी : जयशंकर प्रसाद, पृ० १७१।

२ आचार्य बाजपेयी : जयशंकर प्रसाद, पृ० १७२।

इस प्रकार हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्रसाद ने संस्कृति के विभिन्न स्वरूप को पूर्ण व्यापकता के साथ प्रस्तुत किया है। इन नाटकों में संस्कृति के शाश्वत तत्व भी आये हैं—पर साथ ही भारतीय परिवेश को ध्यान में रखते हुए उनका अपना विशिष्ट निजी व्यक्तित्व भी सुरक्षित है। पौराणिक काल से लेकर गुप्त कालीन शासन तक संस्कृति में विकास की दो रेखाएँ हैं उनका समावेश करते हुए आधुनिक युग की सांस्कृतिक समस्याओं को शान्ति और अहिंसा के द्वारा सुलझाना तथा अखंड मानवता की स्थापना आदि ऐसे प्रश्न हैं—जिनका सतोष जनक समाधान आज भी उतना ही आवश्यक है, जितना प्राचीन काल में था।



## प्रसाद के नाटकों का दार्शनिक पक्ष



दर्शन शब्द की व्युत्पत्ति है—दृश्यते येन तत् दर्शनम् । जिससे दर्शन किया जाय, देखा जाय और समझा जाय, वह दर्शन है । जिस साधन द्वारा तात्त्विक विषय का परीक्ष तथा अपरोक्ष ज्ञान प्राप्त किया जाय वह दर्शन है । दर्शन में विचार और चिन्तन पक्ष की प्रधानता रहती है जिसके द्वारा हम किसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं । इस शब्द की व्यापकता केवल आध्यात्मिकता तक ही सीमित नहीं है । साधारण विषय भी, जहाँ वैचारिक पक्ष की आवश्यकता प्रबल हो उठती है, जिनके विश्लेषण और विवेचन द्वारा हम तत्व को हृदयगम्य करते हैं दर्शन की परिधि में अन्दर आती है । प्रसाद जी के नाटकों में दर्शन का प्रयोग विविध स्थलों पर भिन्न भिन्न मतवादी के रूप में उपलब्ध होना है । विभिन्न शास्त्रीय दार्शनिक चिन्तन से वे प्रभावित दिखलाई पड़ते हैं, साथ ही जीवन और जगत की व्यावहारिक भूमिका पर बड़ी सूक्ष्मता से अपने विचार व्यक्त करते हैं ।

इनके नाटकों में सैवागम का ईश्वराद्वयवाद, शांकरब्रह्मत का शांत ब्रह्मवाद, योगाचार बौद्धों का विज्ञानाद्वयवाद और बौद्धमत के शून्याद्वयवाद का प्रयोग अनेक स्थानों पर हुआ है । इनमें योगाचार बौद्धों के विज्ञानाद्वयवाद का, जिसमें बाह्य जगत को चित्तवृत्ति अर्थात् चैतन्य विज्ञान के अतिरिक्त किसी का अस्तित्व स्वीकृत नहीं हुआ है—खण्डनकर बौद्ध मत के शून्याद्वयवाद की स्थापना हुई । शून्याद्वयवाद में शून्य की ही एकमात्र सत्ता स्वीकृत हुई है । इस सिद्धान्त के अनुसार केवल बाह्य-दृश्य जगत ही शून्य नहीं है—

नसत् नासत् नसदसत् सदसत् चोभयात्मकम्  
चतुष्कोटि विनिर्मुक्तं तत्त्व माध्यमिका विद्-

साकर अद्वैत के शान्त ब्रह्मवाद में ब्रह्माश्रित माया को जडात्मक माना गया है। वह विद्व को अनिर्वचनीय की सज्ञा देता है। अतः सात्विक दृष्टि से शान्त ब्रह्मवाद तथा शून्याद्वयवाद में बहुत अन्तर नहीं है। शैवागम के ईश्वराद्वयवाद में शक्ति सत्त्व को महामाया और चित्स्वरूपा कहा गया है। प्रसाद इस दर्शन से अधिक प्रभावित जान पड़ते हैं। बौद्ध दर्शन के सर्व दुःख, सर्वक्षणिक, सर्वमनात्म की चर्चा इनके साहित्य में बार बार साती है। बौद्धों की महायान शाखा के वैचारिक पक्ष को होनयान दर्शन की अपेक्षा ये अधिक ध्येयस्वर मानते हैं। होनयानियों के यहाँ भक्ति के निर्वाण पर बल दिया गया है, जब महायान दर्शन लोक-सेवा और समष्टि की मुक्ति की कामना करता है। महाकृष्ण और बोधिसत्व के मूल में महायान सम्प्रदाय की लोक सेवा की भावना कार्य करती है। प्रसाद ने आगतिक जीवन के सपनों से विरक्त होकर ससार त्याग का उपदेश नहीं दिया है। उन्होंने सदा निष्काम भाव से कर्म करने की प्रेरणा दी है—राज्यश्री में कुमार राजा सम्राट हर्ष को अपनी भेंट प्रस्तुत करते हुए कहते हैं—'उस धर्म की रक्षा के लिए बोधि सत्त्व का व्रत ग्रहण कीजिये। आप भिक्षु होकर लोक का बल्याण नहीं कर सकते—राजदण्ड से ही आपका कर्तव्य पूरा होगा। लोक-सेवा छोड़कर आप व्रत भग्न कीजिए।' हर्ष ने सब कुछ धात देकर राजदण्ड ग्रहण करने के प्रति उदासीनता प्रगट की थी। प्रसाद ने बोधिसत्व का व्रत ग्रहण करने के लिये उसे प्रेरणा दी है जिससे समिष्ट का हिन् हो। लोक-सेवा और सर्व-साधारण की मुक्ति का भाव इसके मूल में प्रमुख है।

प्रसाद ने दर्शन के प्रवृत्ति पक्ष को अपनाया और व्यावहारिक जगत में रह कर कर्म करते हुए योग कर्मसुकोशल में बल दिया है। प्रवृत्ति और निवृत्ति दोनों परस्पर सम्बद्ध हैं, फिर भी प्रसाद ने निवृत्ति माय को अपने नाटक में वही प्रथम नहीं दिया है। 'कर्मण्यकर्म च य पश्येत् अवर्मणि च कर्म य' गीता के इस वचन के अनुसार कर्म करते हुए निष्काम-भाव मुक्ति का साधक होता है। प्रसाद ने इस मठ को ही स्थान-स्थान पर अभिव्यक्त किया है। कर्म त्याग कर जो मन से फल की चिन्ता करता है, वह निवृत्त होते हुए प्रवृत्ति मार्ग का ही अनुयायी है। प्रसाद ने इस प्रकार के प्रवृत्ति मार्ग का कही समर्थन नहीं किया है। उन्होंने गीता के निष्काम योग की चर्चा विभिन्न स्थलों पर की है। राज्यश्री सम्राट हर्ष से निवेदन करती है—'भाई! यहाँ त्याग का प्रश्न नहीं है। यह लोक-सेवा है। एसा राज्य बनने का आदर्श आर्यावर्त की उत्तमाश्री है।' वास्तविक त्याग यही है जिसमें कर्मफल के अनाश्रित होकर कार्य किया जाय। गीता में इस प्रकार के त्याग की सत्यास और योग की सज्ञा दी गई है—

अनाश्रित कर्मफलं कार्यं कर्म करोति यः

संन्यासी च योगी च न भवति निरर्गलः ।

निष्प्रिय और निरर्गल कभी संन्यासी अथवा त्यागी नहीं हो सकता है। सुखचचांग

कहता है—'मुझे विश्वास हो गया कि यही अमिताभ की प्रसव भूमि हो सकती है।' यद्यपि यहा अमिताभ का प्रयोग सामान्य बुद्ध के अर्थ में हुआ है, फिर भी महायान-दर्शन में पांचध्यानी बुद्धों में तीसरे ध्यानी बुद्ध के लिये 'अमिताभ' का प्रयोग होता है। दार्शनिक आचार्यों के यहा केवल एक पक्ष का समर्थन तथा अन्य पक्ष का खण्डन प्राप्त होता है, पर प्रायोगिक व्यक्तियों में, जो साधना के पक्ष में हैं, जैसे कवि तथा भक्त आदि, सब दर्शना के साथ उपलब्ध होते हैं। जैसे विद्यास में प्रसाद ने बौद्ध भिक्षुओं से ससार को आनन्द रूप कहलवाया है—

तू खोजता किसे, अरे आनन्द रूप है

किसने कहा कि झूठ है ससार रूप है।'

बौद्धमत के शून्याद्वयवाद में शून्य के अतिरिक्त किसी का अस्तित्व स्वीकृत नहीं है, यहा बौद्ध भिक्षु ससार के झूठ होने में सदेह करता है और उसके आनन्द स्वरूप की कल्पना करता है। शाकर मत और सैवागम में परतत्त्व को आनन्द स्वरूप माना गया है। बौद्ध विहार का साधु भी ससार को आनन्द स्वरूप मानता है। यह कहने का अभिप्राय केवल इतना ही है कि व्यावहारिक भूमिका पर साधना के क्षेत्र में विभिन्न सिद्धान्तों का रूप मिश्रित हो जाता है। यहा बौद्ध भिक्षु ने ससार के आनन्द स्वरूप की जो कल्पना की है, उसके मूल में प्रायोगिक साधना में विभिन्न तत्वों के मिश्रण का ही भाव निहित है। सिद्धान्तों की व्याख्या में केवल आचार्यों के यहाँ ही विरोध नहीं दिखलाई पड़ता। अतः यदि बौद्ध भिक्षु इस प्रकार ससार की आनन्दमयता का राग अलापता है और उसके मिथ्या होने में विरोध करता है तो भी सिद्धान्त से कोई विरोध नहीं आता।

प्रसाद प्रेम और करुणा को लोक-जीवन के व्यापक घरातल पर प्रतिष्ठित कर उन्हें मानव हृदय के विकास का साधन माना है। प्रेम को केवल वैयक्तिक भूमिका पर ही नहीं स्वीकार किया है बरन् उसे वैयक्तिकता की सीमा से ऊपर उठाकर व्यावहारिक जीवन की विस्तृत और उदात्त भूमिका पर स्थापित किया है, जिसमें वह केवल ऐकान्तिक और भौतिक न बन सके। इस करुणा मूलक प्रेम को उन्होंने मानवता के सीमन्त की रोरी कहा है। विशेष काम के अन्तरंग रूप को उन्होंने समृद्ध प्रेम माना है मजाजी इस्क हकीकी इस्क का सोपान होता है। उन्होंने प्रेम के इस स्वरूप को, जो मानव के अन्तर को विवसित करता है तथा जो धर्म का विरोधी नहीं है, स्वीकार किया है।<sup>१</sup> बौद्ध दर्शन के प्रेम को जो ससार के दृश्य पदार्थों तक ही सीमित नहीं है तथा ससार से पृथक् व्यक्ति के वैराग्य का



विरोधी है उ होने अपने नाटका मे उतारा है—प्रमावेश स उद्भूत कृपा जैसा अग्नज ने कहा है—सभी चेतन प्राणियों के बन्दी को दूर करती है—

It removes (Ranjati) all sufferings which spring up from numerous causes from all sentient beings therefore compassion is called intense love In this way it stretches into our phenomenal world into the universe for the object of your love is the whole universe But at the same time it stretches beyond the phenomenal world because it is not for any body or any thing but is the part of nature of enlightenment (Bodhi) <sup>1</sup>

इस प्रकार प्रेम से जीव के सभी कष्ट दूर होते हैं । यह अतिमय प्रेम केवल इस भौतिक दृश्य जगत तक ही सीमित नहीं है । इसकी व्यापकता स्थूल ससार का अतिक्रमण करती है यह ज्ञान का प्रकाश का एक अंग है । नाटककार ने इस कृपाजय प्रेम को जो काम के अन्तरंग रूप को समूह करता है विभिन्न स्थलों मे विभित किया है । पुरुष और नारी के प्रेम की उ होने चित्त शक्ति का माध्यम माना है । विनाश मे प्रमान का यह वाक्य जब तक मुक्त भाग कर चित्त उनमे नहीं उपराम होता मनुष्य पूरा बराबर नहीं पाता है तब कमशेष के व्यावहारिक रूप ही का अनुकरण करना चाहिए इस मायता का समर्थन करता है । ब्राह्मण दर्शन मे सत्यास का विधान निम्नलिखित क्रम से किया गया है

१ ब्रह्मण सीधूत्वा गही भवेत् गहीभूत्वा बनीभवेत् कनीभूत्वा प्रव्रजेत् । आश्रममूलक इस व्यवस्था मे गृहस्थ्य जीवन के उपरांत विराग का भाव आता है । इस क्रम के अपवाद स्वरूप ऐसे दृष्टान्त भी प्राप्ति होते हैं जहां संस्कार वग आरम्भ मे ही सत्यास का भाव जागृत हुआ है । प्रमानन्द का यह वक्तव्य—इसका कारण केवल संस्कार है । इसीलिए वैराग्य अनुकरण करने की बन्तु नहीं जब वह अन्तरात्मा मे विकसित हो जब उल्लस की गाढ़ मुलस जाये उसी समय हृदय स्थित आनन्दमय हो जाता है अनायास उदबुद्ध सत्यास भाव को पुष्ट करता है ।

उपनिषद् वाक्य यदहरेवविरत तदहरेव प्रव्रजेत् के अनुसार जिस समय वैराग्य भाव का उदय हो उसी समय ससार से विरक्त होना चाहिए । राग जिसे बौद्ध दर्शन कृपा भी सजा देता है जीवन के व्यावहारिक पक्ष से सम्बद्ध है । वह भौतिक सफलता के साथ मानव हृदय के विकास का साधन होता है । प्रेम के इस पक्ष पर प्रसाद ने बहुत बल दिया है । वे विनाश मे कहते हैं—हृदय कमल जब विकसित होता है तब चेतना बराबर आनन्द मकरद पान चिया करती है जिसमे

नशा टूटने न पावे । सत्कर्म हृदय को विमल बनाता है और हृदय में उच्च वृत्तियाँ स्थान पाने लगती हैं, इसलिए सत्कर्म कर्मयोग को आदर्श बनाना आत्मा की उन्नति का मार्ग स्वच्छ और प्रशस्त करना है ।' प्रसाद ने वह त्याग, जो जगत की उपेक्षा करता है तथा सासारिक संधर्षों से मुक्त मोड़ लेता है, कहीं नहीं अपनाया है ।

प्रसाद जी सफल दाम्पत्य जीवन के निर्वाह के लिए प्रेम की आवश्यक तत्व मानते हैं । उच्छु खल प्रेम मानव जीवन में सुख और शान्ति नहीं ला सकता । यह अन्धन बिहीन प्रेम जीवन को अव्यवस्थित और अशान्त कर देता है । इस तथ्य को उन्मुक्त प्रेम का उपासक आनन्द 'एक घूट' में स्वीकार करता है । उसे अपने स देश की सारहीनता का ज्ञान होगा है और वह कहता है— मेरे कल्पित सन्देश में सत्य का कितना अंश था, उसे अलग झलका दिया । मैं प्रेम का अर्थ समझ सका हूँ । आज मेरे मस्तिष्क के साथ हृदय का जैसे मेल हो गया है ।' इस उच्छु खल प्रेम की वाधने के मूल में प्रसाद जी की दृष्टि जागतिक जीवन में सन्तुलन और उसकी सफलता पर केन्द्रित है । पुरुष और नारी के सम्बन्ध को उन्होंने केवल दो प्राणियों के सम्बन्ध के रूप में न स्वीकार कर बहुत व्यापक रूप से प्रस्तुत किया है—'Great compassion ( Mahakarna ) is the means or ethod (Upaya) by which man's highest aim may be realized Method is though of as the male aspect of the one Psychologically speaking it corresponds to the desire and to the resolve to be active in this world and to work for the solvation of all sentient beings'' उपाय और करुणा मानो स्त्री और पुरुष के प्रतीक हैं, जिनके प्रयोग से मानव जीवन की मोक्ष प्राप्त होता है । ऐसा ज्ञात होता है कि वे उदात्त नारी पात्रों के प्रेम और करुणा के चित्रण द्वारा दुःखी ससार को सुखमय बनाने की ओर संकेत करते हैं । पुरुष और नारी के सम्मिलित प्रयत्न से सामरस्य की स्थिति आती है । इन दोनों में बाह्यत विभिन्न और विरोधी ज्ञात होने वाले तत्व सबेदनात्मक ऐवम् में बघकर समरसता की दशा उत्पन्न करते हैं—

'In the same way as salt dissolves into water, so also the spirit that takes its proper sponse ( transcends all boundaries) It penetrates into the essential, emotional moving unity (Samarasa) (of what seems to be separate and distinct), if it is constantly united with her ''

१ युगनन्द, पृष्ठ ४९ By Dr Herber V. Guenther

२. यही, पृष्ठ ३३

बौद्ध दर्शन के 'सर्वं दुःखम्' की चर्चा उनके नाटको में बहुधा आती है, मल्लिका इस स्थिति को स्पष्ट करती है—'तुमने ससार को दुःखमय बतलाया और उससे छूटने का उपाय भी सिखाया, कोट से लेकर इन्द्र तक की समस्त प्रोषित की, अपवित्रों को अपनाया, दुष्टियों को गले लगाया, अपनी दिव्य कृपा की वर्षा से विश्व को प्लावित किया—अभिताम, तुम्हारी जय हो।' कर्त्तव्य के अनुरोध से बौद्ध साहित्य में चार आर्य सत्त्वों की कल्पना की गई है—दुःख, दुःखसमुदय (कारण) दुःखनिरोध, दुःखनिरोधगामिनी प्रतिपदा। ससार को दुःखमय कहने के बाद उसके कारण तथा उससे मुक्ति पर भी विचार किया गया है।

बौद्ध दर्शन की पारिभाषिक पदावली का प्रयोग प्रसाद के नाटको में यत्र-तत्र उपलब्ध होता है। मूल बौद्धदर्शन में पंच स्कन्ध की कल्पना की गई है जिसमें रूप, वेदना, संज्ञा, संस्कार और विज्ञान आते हैं। इन्द्रिय जगत् अनुभूति को वेदना कहते हैं। यह सृष्टि की जननी है, जिससे सभी दुःख उत्पन्न होते हैं। संज्ञा से किसी वस्तु के साक्षात्कार का बोध होना है। 'वेदना और संज्ञाओं का दुःख अनुभव करना मेरी सामर्थ्य के बाहर है। हमें अपना कर्त्तव्य करना चाहिए। दूसरों के मलिन कर्मों के विचारने से भी चित्त पर मलिन छाया पड़ती है।'

बौद्धों की 'त्रिरत्न' कल्पना के अनुसार शील, समाधि और प्रज्ञा तीन तत्त्व स्वीकृत हैं। प्रज्ञा-व्यक्ति मूलक राग द्वेष से ऊपर प्रतिष्ठित है। वह निरपेक्ष तथा निलिप्त होकर ग्याय का समर्थन करती है। प्रज्ञा के इस स्वरूप की अभिव्यक्ति इन पंक्तियों में हुई है, गौतम बिम्बसार को उपदेश देते हैं—'राजन् शुद्ध बुद्धि तो सदैव निर्लिप्त रहती है। केवल साक्षी रूप से वह सब दृश्य देखती है। तब भी इन सासारिक झगड़ों में उसका उद्देश्य होता है कि ग्याय का पक्ष विजयी हो। यही ग्याय का समर्थन है। तटस्थ की यही सुभेच्छा सर्व से प्रेरित होकर समस्त सदाचारों की नींव विद्वत् में स्थापित करती है।'

विश्व साम्य उसकी अक्षय्यता, तथा निष्काम कर्म द्वारा ससार में प्रवृत्त होने का वर्णन विविध परिस्थितियों में भिन्न भिन्न पात्रों द्वारा प्रसाद जी ने बार-बार कराया है। ब्राह्मण और बौद्ध दर्शन के गहन अध्ययन और मनन के बाद उन्होंने कर्मवाद के व्यावहारिक पक्ष को—जिसमें लोकहित, विश्व मानवता, तथा विश्व भैरी के भाव निहित हैं, अपनाया है। विपरीत परिस्थितियों और पराजय के बाद प्रसाद के पात्र निराश अवश्य हो जाते हैं, वे ससार की श्वरता तथा विघ्नों से टूटते हुए दिखाई पड़ते हैं, पर अन्त में कर्त्तव्य कर्म में पूरी शक्ति के साथ जुट जाते हैं। कर्म यदि कठोर है, उसमें हिंसा का भाव है, फिर भी यदि उद्देश्य पवित्र है और कठोर कर्म के करने से सद्गर्भ की स्थापना होती है तो परिणाम की चिन्ता किये बिना उसे अवश्य पूरा करना चाहिये। धीकृष्ण अर्जुन से साण्डव दाह के समय सकोच और सन्देह प्रगट करने पर कहते हैं—'विश्व मात्र

एक अखण्ड व्यापार है। उसमें किसी का व्यक्तिगत स्वार्थ नहीं है। परमात्मा के इस कार्यमय शरीर में किस अंग का बढ़ा हुआ और निरर्थक अंश लेकर कोन-सी कमी पूरी करनी चाहिए, यह सब लोग नहीं जानते। इसी से निजत्व और परकीयत्व के दुख का अनुभव होता है। विश्व मात्र को एक रूप में देखने से यह सब सरल हो जाता है। तुम इसे धर्म और भगवान का कार्य समझ कर करो, तुम मुक्त हो। बस अर्जुन, इस विषय में पार को सम करो। दूर्वृत्त प्राणियों का हटाया जाना ही अच्छे विचारों की रक्षा है। आत्म सत्ता के प्रसारक सकुचित भावों को भस्म करो। लगा दो इसमें आग।<sup>१</sup> इन प्रकार हिंसा और क्रूरता भी साधन का मे साम्य और अखण्ड मानवता की स्थापना के लिए गृहीत हैं।

शैवागम के अनुसार शिव प म तरंग है। वह 'स्वेच्छया स्वामित्ती विश्वोन्मीलनम्' के सिद्धान्त पर अपनी इच्छा से अपने ही आधार पर विश्व का उन्मीलन करता है। प्रसाद की शैवी दृष्टि में यह विश्व लीला है और लीला के लिए ही एक में कल्पित अभाव तथा अभाव विषयक इच्छा की पूर्ति के लिए द्वैत का उन्मीलन होता है—परिणामस्वरूप विविध रूप और आकार युक्त सृष्टि का निर्माण होता है। इन समस्त क्रियाकलापों के मूल में इच्छा शक्ति काम करती है। सृष्टि के उद्भव और विकास दोनों ही काम-इच्छा मूलक हैं। शिव की लीला का विजृम्भ यह विश्व है। उसकी इच्छा स्वतन्त्र है, वह अभाव मूलक नहीं है। कल्पित अभाव की पूर्ति के लिए चराचर विश्व का निर्माण होता है। शैवागम में विवेकमूलक व्यवस्था सृष्टि के विकास में बाधक होनी है। सहज-साधना में विधि-निषेध का विधान नहीं है। लीला स्वरूप विश्व के आनन्द में विधि निषेध की व्यवस्था मानव की स्वाभाविक गतिविधि पर नियन्त्रण रखती है। नियन्त्रण के कारण सृष्टि की सहज लीला में बाधा पड़ती है तो मनुष्य कृत्रिम साधनों का प्रयोग करता है और छिपकर उस खेल को खेलना चाहता है जिसे विधान की दृष्टि में अपराध कहते हैं। इस प्रकार असन्तोष और अपराधों की सृष्टि होती है। विवेक 'कामना' में कहता है—'परन्तु मुश्किल, हम लोग आज तक उसे पिता समझते थे। और हम लोग कोई अपराध नहीं करते। कहते हैं केवल खेल। खेल का कोई दण्ड नहीं। यह न्याय और अन्याय क्या? अपराध और अच्छे काम क्या हैं, हम लोग नहीं जानते। हम खेलते हैं और खेल में एक दूसरे के सहायक हैं। इसमें न्याय का कोई कार्य नहीं। फिर अर्थ अर्थ के खेल देखता है, फिर कोण क्यों?' यह है स्वाभाविक स्थिति, जिसकी अभिव्यक्ति प्रसाद की इन तीन पक्तियों में हुई है—'यह लीला जिसकी विकस चर्नी, वह मूल शक्ति थी प्रेमकला।' इच्छा-शक्ति, काम-शक्ति को विकासोन्मुख अथवा मोक्षोन्मुख करने के लिए सहज-साधना की आवश्यकता होती है।

‘यत्र यत्र मनो गच्छेत् तत्र तत्र शिव पदम्’ की प्राप्ति के लिए शैवागम में महज साधना का विधान है। इस प्रक्रिया में यदि व्याघक होता है तो दुःख और प्रशान्ति पैदा होती है। विवेक उस स्थिति का चित्रण करता है, जब सहज मार्ग व विघ्न उपस्थित होते हैं तो किस प्रकार अज्ञान्ति और छल प्रपञ्च की सृष्टि होती है, अन्त में सबका औचित्य की सीमा के अतिव्रमण करने में विनाश होता है, पुनः प्राकृतिक क्रीडा रूप जगत उद्भूत होता है—खेला था और खेल ही रहेगा। रोकर खेलो चाहे हस कर। इस विराट विश्व और विश्वात्मा की अभिन्नता, पिता और पुत्र, ईश्वर और सृष्टि, सबको एक में मिलाकर खेलने की सुखद क्रीडा भूल जाती है, होने लगता है विषमता का विषमय द्वन्द्व। मनुष्यता की रक्षा के लिए पाशव वृत्तियों का दमन करने के लिए राज्य की अवतारणा हो गई, परन्तु उसकी आड़ में दुर्दमनीय नवीन अपराधों की सृष्टि हुई। आत्म प्रतारकी, उस दिन की प्रतीक्षा में बठोर तपस्या करनी होगी, जिस दिन ईश्वर और मनुष्य, राजा और प्रजा द्यापित और दासको का भेद विलीन होकर विराट विश्व, जाति और देश के वर्णों से स्वच्छ होकर एक मधुर मिलन-क्रीडा का ध्वनिप करेगा।’

बौद्ध दर्शन अनात्मवादी है, पर बुद्ध ने केवल अहंकारमूलक आत्मवाद का खंडन किया है। यदि बौद्ध दर्शन में विश्वात्मवाद की स्थिति को अस्वीकार किया जायेगा तो महाकल्याण की कल्पना निरर्थक सिद्ध होगी। सर्व क्षणिक के अनुसार यदि दूसरे ही क्षण द्रष्ट तत्त्व अदृश्य हो जाता है, तो कल्याण का आलम्बन हो न रहेगा। ऐसी स्थिति में विश्व भ्रंशी, विश्व कल्याण का आधार ही समाप्त हो जाएगा। महा बुद्ध दर्शन उपनिषद् के नेति-नेति से सहमत है, पर विश्वात्मवाद की स्थिति स्वीकार करता है। यह दर्शन अनात्मवादी इसलिए कहा गया कि बुद्ध ने जिस अहंकार मूलक आत्मवाद का खंडन किया वही पक्ष उभरकर सामने आया। यही कारण है कि बुद्ध दर्शन को अनात्मवादी कहा गया। धर्तुस्तन के मुख से नाटक-कार ने ‘स्कन्दगुप्त’ में इस मत को व्यक्त किया है—अहंकार मूलक आत्मवाद का खंडन कर गौतम ने विश्वात्मवाद को नष्ट नहीं किया। यदि ब्रह्मा करते तो इतनी कल्याण की क्या आवश्यकता थी? उपनिषदों के नेति नेति से ही गौतम का अनात्म-वाद पूर्ण है। यह प्राचीन महर्षियों का कथित सिद्धान्त मध्यमा प्रतिपदा के नाम से, संसार में प्रचारित हुआ, व्यक्ति रूप में आत्मा के सदृश कुछ नहीं है। वह एक सुधार या, उसके लिए रक्तपात क्यों?’

लोकजीवन के व्यावहारिक पक्ष को सामने रखने के कारण ही बुद्ध ने वैदिकी हिंसा और जैनियों की अहिंसा—इन दो अंतियों को सामने रखकर मध्यमा प्रतिपदा का सिद्धान्त अपनाया। वैदिकी हिंसा का स्वरूप यज्ञादि कर्मकाण्डों के कारण बहुत भयानक हो चुका था—इसकी प्रतिक्रिया स्वरूप जैनियों की अहिंसा भी अति

की सीमा अतिव्रमण करने के कारण व्यावहारिक जीवन में अग्रगण्य हो चली थी ।  
मध्यम मार्ग लोक जीवन के अनुकूल पक्ष था ।

महायान सम्प्रदाय का लक्ष्य बोधि सत्त्व की प्राप्ति है—वहा समष्टि ने मोक्ष पर बल दिया जाता है, जबकी श्रावक यान अथवा होनयान में व्यक्ति को ब्रह्मत्व प्राप्त करने पर बल दिया गया है । प्रख्यातकीर्ति ब्राह्मण और बौद्धों के कलह के शान्त करने के लिए कहता है—‘क्योंकि इन पशुओं से मनुष्यों का मूत्र ब्राह्मणों के दृष्टि में भी विरोध होगा । आइये, कीम आता है, जिसे बोधि सत्त्व होने की इच्छा है ?’

स्कन्द बौद्धदर्शन के दुखवाद और ससार की क्षण भंगुरता में साथ साथ निष्काम कर्मवाद के सिद्धान्त से भी प्रभावित दिखलाई पड़ता है । वह बौद्धों ने निर्माण और योगियों की समाधि की कामना करता है । उसकी यह अभिलाषा है कि नीति और सदाचार का आश्रय पाकर गुप्त साम्राज्य हरा भरा रहे और कोई इसका योग्य सरक्षक हो, वह स्वयं उसे निष्कटक कर पृथक् हो जाना चाहता है उसका यह विचार निष्काम कर्मयोग के अनुकूल है ।

नाटक के प्रधान पात्रों के माध्यम से प्रसाद विवेक, वैराग्य, चतुर्विधपरायणता और विरल प्रेम के भाव व्यक्त करते हैं जो उनके वैचारिक पक्ष को प्रगट करते हैं । युगीन सामाजिक और दार्शनिक विचार परम्पराओं के निदर्शन उनके प्रायः सभी नाटकों में उपलब्ध होते हैं । ‘दर्शन को प्रसाद ने सर्वत्र अपने साथ रखने का प्रयत्न किया है । उनके नाटकों में भी दर्शन हैं । कहीं कहीं उनकी दार्शनिकता उनकी नाटकीय कलात्मकता में विघ्न भी उपस्थित करती है, फिर भी उन्होंने उत्कृष्ट दार्शनिक भावना को नहीं छोड़ा ।’<sup>१</sup> वे इस ससार को केवल दुःख और निराशा का ही क्षेत्र नहीं स्वीकार करते, वरन् इस ससार के स्वर्ग होने की कल्पना करते हैं । उनका विचार है कि—‘इस पृथ्वी को स्वर्ग होना है, इसी पर देवताओं का निवास होगा, विश्व—नियन्ता का ऐसा ही उद्देश्य मुझे विश्वित होता है ।’

राजनीति-दर्शन में प्रसाद भारत की तत्कालीन परिस्थितियों, गांधी के सत्य और अहिंसा की सम्मुख रखकर बुद्ध की कल्याण और क्षमा की वशापक जीवन में उतारना चाहते हैं । असत् और आसुरी प्रवृत्तियों पर सत् और दैवी प्रवृत्तियों की विजय को प्रसाद ने अनेक स्थलों पर चित्रित किया है । क्षमा और कल्याण के बल पर घोर हिंसक और क्रूर का भी हृदय परिवर्तित होता है और वह अहिंसा और कोमलता का अनुयायी होता है । ‘विद्यालक्ष’ में प्रेमानन्द की कल्याण और क्षमा के सम्मुख क्रूर और वामी राजशक्ति पराजित होती है और अन्त में उसे क्षमा की भिक्षा

मिलती है। 'राज्यथी' में सुरमा और विष्ट घोष जैसे पात्र जिनमें वासना और सामारिक मुख भोग की दुर्दमनीय इच्छा है, अन्त में राज्यथी और बौद्ध महात्मा के प्रभाव से नापाय ग्रहण कर जगत की मंगल-कामना में प्रवृत्त होते हैं। अजातशत्रु के प्राय सभी हिंसक और दुष्ट पात्र सत्य और अहिंसा के समक्ष अपनी पराजय स्वीकार करते हैं।

राजनीति के क्षेत्र में क्षमा और कृपा का इतना व्यापक प्रयोग गांधी युग को छोड़ कर शायद ही कहीं हुआ हो। गांधी की राजनैतिक दार्शनिकता में हिंसा और क्रूरता से घृणा करने का उपदेश दिया जाता है, हिंसक और क्रूर स नहीं। राज्यथी अपने भाई के हत्यारे के लिए क्षमा याचना करती है। 'अजातशत्रु' में महात्मा बुद्ध की कृपा इतनी व्यापक है कि वहा किसी के लिए कहीं प्रतिबन्ध नहीं है। वासवी की उदारता और सदाशयता के सम्मुख छलना के सभी पक्षपात विफल सिद्ध होते हैं। भाग्यथी उद्दाम वासना की अतृप्ति के कारण गौतम से प्रतिशोध लेना चाहती है, पर उसे पतिव्रता पद्मावती से पराजित होना पड़ता है और अन्त में गौतम बुद्ध की शरण में ही वह आश्रय पाती है। मल्लिका की कृपा और उदारता के सम्मुख कौशल नरेश को भी अपनी कल्पित भावना स्वीकार करनी पड़ती है। देवी मल्लिका के स्वामाधिकारमत्त्व स्नेह के स्वर्ण से अजात जैसा रक्तलोलुप स्वभाव नष्ट मस्तक हो जाता है और क्रूरता से कुछ समय के लिए विरत हो जाता है। प्रसाद में राजनीति को केवल साधन-अवस्था तक ही सीमित नहीं रखा। उन्होंने राजनीति को कृपा और धर्म से समृद्ध कर मानवतावादी दृष्टिकोण से देखा है, जिसमें स्वार्थ, कपट और बनावट के लिए स्थान नहीं है। उन्ने राजाओं और राजकुमारों की वैमर्शिक छिमा स ऊपर उठा कर वे कृपा और त्याग के द्वारा जन साधारण की मंगल-कामना का प्रबल साधन मानते हैं।

आणव्य जैसा बुद्धिवादी पात्र जो केवल सिद्धि देखता है, किसी प्रकार के साधन प्रयुक्त करने में उसे ठनिक सकोच नहीं, वह भी अन्त में सधर्मों से विराम लेकर आत्मा की शान्ति ढूँढता है। किये हुए कर्म का योग मनुष्य की भोगना ही पड़ना है। तामुताक्षीयन कर्म के अनुसार वह कहता है—'ता क्या मेरा कर्म बूझ ल चक्र अपना निमित्त भाण्ड उतार कर घर चुका। ठीक तो, प्रयत्न-पवन के साथ सबकी सुख कामना शान्ति का आलिङ्गन कर रही है। देव! आज मैं धन्य हूँ। 'प्रतिपाद्य लेना उपर्य जीवन का जह्य था, पर अपन सभी कार्य पूरा कर लेने के बाद वह भीरु सेनापति को छमा करता है और उसके साथ आत्मिक शान्ति प्राप्त करने के लिये सन्यास ग्रहण करना है। प्रसाद के राजनीतिज्ञ बौद्ध में क्षमा और त्याग मुख्य राजनीति-दर्शन का बहुत बड़ा योगदान है। 'जनमेजय का नाग यज्ञ' में व्यास की दार्शनिकता के कारण दो जातियो-नागों और इन्द्रिया में शान्ति स्थापित होती है और वे सन्धि-सूत्र में आबद्ध होते हैं। ब्राह्मण अकारण निर्वासन दण्ड पाकर भी राजा को क्षमा करते हैं।

प्रसाद राजनैतिक सन्धि-विग्रह को अस्थायी मानते हैं। स्नेह और सद्भावना के द्वारा राजनैतिक सम्बन्धों को स्थायी बनाने के लिये वे सतत् प्रयत्नशील दिखलाई पड़ते हैं। अतः राज्य स्थापित करना और दो राजाओं के स्वार्थ, सघर्ष से ऊपर उठ कर दो विरोधी शक्तियों को स्नेह सूत्र में बांधने की योजना करते हैं। इतिहास यद्यपि इसमें बाधक सिद्ध हो सकता है पर ऐतिहासिक घटनाओं के अनुकूल होने से तो यह कार्य और भी सरल हो जाता है। ‘चाणक्य का यह वक्तव्य ध्यान देने योग्य है—‘सन्धि पत्र ग्वाधों से प्रबल नहीं होते, हस्ताक्षर तलवारों की रोकने में असमर्थ प्रमाणित होगी। तुम दोनों सम्राट हो, घातक व्यवसायी हो, फिर भी सघर्ष हो जाना कोई आश्चर्य की बात न होगी। यद्यपि, दो बालक पूर्ण बगारों के बीच में एक निर्मल सौमित्रिणी का रहना आवश्यक है।’ ऐसा ज्ञात होना है कि राजनीति के इस वैचारिक पक्ष का समाधान वे वही इतिहास सम्मत उदाहरण देकर तथा वही करना के द्वारा करना चाहते हैं।

प्रसाद ने ऐसे दार्शनिक पात्रों की अवतारणा की है—जिन्हें राग-द्वेष तथा सासारिक आकर्षण, सत्य से विचलित नहीं कर सकते। दाण्ड्यायन भूमा के सुख के सामने भौतिक आकर्षणों को तुच्छ समनते हैं। ‘भूमा’ वह परम तत्त्व है जिसकी प्राप्ति होने पर किसी प्रकार का अभाव नहीं रह जाता। भूमा का दार्शनिक अर्थ है बहुत्व इसकी व्युत्पत्ति है—वहो भाव, बहु से इमनिच् प्रत्यय होकर इसकी सिद्धि होती है। छान्दोग्य उपनिषद् में—‘नास्त्ये सुखमस्ति, भूमसुखम्’ कहा गया है। भूमा के सुख का महर्षि दाण्ड्यायन की आभास मात्र हुआ है, अतः नन्दर और आकर्षक पदार्थ उन्हें अभिभूत नहीं कर सकते। प्रसाद की राजनीति ब्राह्मण और बौद्ध दर्शन के उन तत्वों से दीप्त है, जिनसे इस ससार में शाश्वत सुख और शान्ति की स्थापना होती है। स्कन्दगुण की देवसेना प्रेम, त्याग और सुख सन्ने की असीम शक्ति से प्रकाशित हो रही है। ‘प्रेम मूलक दर्शन की अभिव्यक्ति के लिए प्रसाद ने नारी चरित्रों का निर्माण किया है’। जैसा आरम्भ में कहा गया है कि बौद्ध दर्शन में प्रेम और करुणा दोनों को समानार्थक कहा गया है। Compassion and intense love अर्थात् करुणा और प्रेमनिशयना के चित्र को प्रसाद ने नारी पात्रों में चित्रित किया है। मल्लिका की प्रेममूलक करुणा, सभी अपराधियों के लिए क्षमा याचना करती है। अज्ञातगन्तु की वासुकी, देवदत्त जैसे स्वार्थी तथा सघर्ष करने वाले को भी कारागृह से मुक्त करवा देती है। स्कंद की माता देवकी की, महाभियेक के सम्य एक-मात्र आकांक्षा है कि ‘तुम्हारा शासन—दण्ड क्षमा के संकेत पर चला करे। आज मैं सबके लिए क्षमा प्रायिनी हूँ।’ वापानिक प्रपञ्चबुद्धि अब देवसेना का बंध करना चाहता है उस काल के शब्द—‘विजया के स्थान को मैं कदापि न ग्रहण करूँगी। उसे भूम



है, यदि वह छूट जाता 'देवसेना के हृदय की उदारता और त्याग की भावना को अभिव्यक्त करते हैं। अपने जीवन का सर्वस्व विजया के लिये समर्पित कर देती है। केवल उसकी शक्ति को दूर करने के लिये जीवित रहने की इच्छा व्यक्त करती है। प्रेम मूलक दर्शन को प्रसाद जी ने बड़ी व्यापक और सुकुमार भूमिका पर अवतारित किया है जिसके द्वारा जीवन और जगत के उदात्त कार्य निष्पन्न होते हैं। जयमाला व्यष्टि और समष्टि पर अपने विचार व्यक्त करते हुये विश्व प्रेम और सर्वहित कामना को द्रम धर्म मानती है, पर उसे अपने घर भी प्रेम है। अन्त में व्यष्टि प्रेम को समष्टि हित के लिए परित्याग कर देती है।

नियति—ब्राह्मण दर्शन में कर्म के तीन प्रकार कहे गये हैं—क्रियमाण, सचित और प्रारब्ध। भोगो-मुख कर्म को प्रारब्ध करते हैं, नियति क्रियमाण कर्म का नियमन करती है पर प्रारब्ध कर्म से वह स्वयं नियंत्रित होती है। क्रियमाण, सचित और प्रारब्ध कार्य का चक्र चला करता है। जैवागम में पाँच तत्त्व स्वीकृत हैं, जिनमें पञ्चकंचुक की सज्ञा दी गई है। ये हैं—राग, कला, अविद्या और नियति। ये पञ्च कंचुक सर्वज्ञ, सर्वकर्ता जीवात्म्य को आवृत्त करने वाले हैं। प्रसाद जी ने कर्मवाद की नियति और शैवागम की नियति को, जो स्वातन्त्र्य शक्ति को शकुचित करती है, स्वीकार किया है। इसके मूल में शिबेच्छा है।

नियति नियोजना प्रती विशिष्टे कार्यमण्डले' सत्रालोक, भाग १, पृष्ठ १६० के अनुसार नियति विशिष्ट कार्य के लिये विशिष्ट योजना का विधान करती है। नियति शक्ति द्वारा समार के विभिन्न कार्यों के लिये शिव भिन्न-भिन्न रूप धारण करते हैं। 'प्रसाद जी की दृष्टि में नियति प्रकृति का नियमन और विश्व का संतुलन करने वाली शक्ति है जो मानव अतिवादों की रोक-थाम करती है और विश्व का संतुलित विकास करने में सहायक होती है।'

प्रारब्ध कर्म से नियंत्रित नियति के उदाहरण स्वरूप 'जनमेजय का नाग यज्ञ' में जररकाव के ये वाक्य—कर्म फल तो स्वयं समीप आते हैं, उनसे भागकर कोई बच नहीं सकता। मेरा पुत्र आस्तीक तुम्हारी समस्त ज्वालाओं को शांत करेगा। स्मरण रखता मनुष्य प्रकृति का अनुचर और निर्वात का दास है।'

कहीं ऐसा भी ज्ञात होना है कि नियति मनुष्य के सभी कार्यों का नियंत्रण करती है, वह स्वेच्छा से कोई कार्य करने में असमर्थ है। जनमेजय मनुष्य की इस स्थिति पर विचार करता है—'मनुष्य क्या है प्रकृति का अनुचर और नियति का दास या उसकी त्रीडा का उपकरण। फिर वह क्यों अपने आपको कुछ समझता है।' नियति का एक और स्वरूप प्राप्त होता है, जिसमें उसपर विश्वास करने से मनुष्य को कर्म करने की प्रेरणा मिलती है। अजातशत्रु ने जीवक का यह वाक्य—'नियति

की छोरी पकड़ कर मैं निर्भय कर्म कूप में कूद सकता हूँ। क्योंकि मुझे विश्वास है कि जो होना है, वह तो होगा ही, फिर कायर क्यों बनूँ—कर्म से क्यों विरक्त रहूँ—मैं इस उच्छृंखल राजशक्ति का विरोधी होकर आपकी सेवा करने आया हूँ, इस धारणा का समर्थन करता हूँ। मागम्भी अपनी स्थिति का पर्यवेक्षण करते हुये कहती है 'बाहरी नियति ! कैसे-कैसे दृश्य देखने में आये आदि' से ज्ञात होता है कि नियति की प्रेरणा से उसे जीवन में अनुकूल और प्रतिकूल परिस्थितियों का सामना करना पड़ा पर इनके मूल में मागम्भी की अतिवादी प्रवृत्ति ही कारण थी।

जममेजय जब नियति का क्रीड़ा कन्दुक होकर कर्म करने में अपनी असमर्थता प्रकट करता है, तो उत्सुक उसे प्रोत्साहन देकर कर्म में प्रवृत्त होने के लिए प्रेरणा देना है, अपने कलक के लिये रोने से क्या वह छूट जायेगा ? उसके बदले सुकर्म करने होंगे। सम्राट ! मनुष्य जब तक यह रहस्य नहीं जानता, तभी तक वह नियति का दास बना रहता है। यदि ब्रह्म हत्या पाप है तो अश्वमेध उसका प्रायश्चित्त भी तो है।' इस उदाहरण से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्रमाद की नियति मनुष्य को अकर्मण्य नहीं बनाती।

नियति सम्बन्धी ऐसे उदाहरण इन नाटको में प्राप्त होते हैं जिनसे यह ज्ञात होता है कि मनुष्यों की अतिवादी प्रवृत्ति को, जैसे व्याचार्य बाजपेयी का मत है, रोकने में यह सक्रिय रहती है। 'दम्भ और अहंकार से पूर्ण मनुष्य अदृष्ट शक्ति के क्रीड़ा कन्दुक है। अथ नियति कर्त्तव्य मद से मत्त मनुष्यों की कर्म शक्ति को अनुचर बनाकर अपना कार्य कराती है और ऐसे ही शान्ति के समय विराट का वर्गीकरण होता है, व्यास की इस उक्ति से यह प्रामाणित होता है कि कर्तृत्व मद से युक्त मनुष्य के कार्य सामाजिक शान्ति और सुखवस्था में बाधक सिद्ध होते हैं। ऐसी स्थिति में नियति जीवन के प्रति आस्था और अविरोध उत्पन्न करती तथा मानव के अतिचारों को रोककर विश्व की अबाध प्रगति का मार्ग प्रशस्त करती है।

इस वैचारिक मान्यता का समर्थन व्यास की इस उक्ति से होता है 'देखा, नियति का चक्र। यह ब्रह्म चक्र आप ही अपना कार्य करता रहता है। मैंने कहा था कि यज्ञ में विघ्न होगा। फिर भी तुमने यज्ञ किया ही। किन्तु जानते हो, यह मानवता के साथ ही धर्म का भी क्रम विकास है।'।

चन्द्रगुप्त ने शकटार का यह वाक्य—'जीवित ॥ नन्द । नियति' सम्राटो से भी प्रबल है, इस मत्त को कुप्ट करता है कि कर्तृत्व मद से युक्त अत्याचारी नन्द जैसे सम्राटो से भी नियति प्रबल है और उनके कार्यों का नियन्त्रण कर, मानव विकास का मार्ग प्रशस्त करती है। सत् की विजय और असत् की पराजय से ही यह सम्भव है। शिव अथवा परतत्त्व की इच्छा से इस मान्यता में अविरोध-भाव है। प्रमाद जी की नियति कल्पना बहुत कुछ स्वतन्त्र होते हुए भी शैवायम की नियति धारणा के अनुकूल प्रतीत होती है।

## प्रसाद के नाटकों में राष्ट्रीय तथा मानवीय तथ्य

प्रसाद ने अपने नाटकों की विषय वस्तु प्राचीन भारत के गौरवमय इतिहास से चुनी है। महाभारत काल से लेकर हुपबधन तक के अतीत इतिहास को, वर्तमान के परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत करने के मूल में उनकी उदात्त राष्ट्रीयता काम कर रही है। अतीत के समस्त इतिहास को नाट्य साहित्य के माध्यम से प्रस्तुत कर नाटककार ने प्रबुद्ध वर्ग को भारत की वर्तमान दयनीय पराधीनता के अभिशाप से मुक्ति पाने की प्रेरणा दी है। प्रथम विश्वयुद्ध के बाद भारतीय जनता अपने राजनैतिक अधिकारों को प्राप्त करने के लिए सचेत हो रही थी। सन् १९२० से लेकर सन् १९३३ के बीच भारत में राजनैतिक चेतना इस स्तर तक विकसित हो चुकी थी कि भारतीयों में राष्ट्र जीवन के प्रत्येक पक्ष को, चाहे उसका सम्बन्ध संस्कृति, शिक्षा अपना राजनीति से हो भारतीय जीवन के अनुकूल जनत किंवा जाति, विदेशी राज्य, विदेशी शिक्षा और संस्कृति के दुष्परिणाम का जीवन के सभी भागों में कटु अनुभव होने लगा था। महात्मा गांधी ने राष्ट्रीय भ्रम पर आकर जनसाधारण में स्वतन्त्रता की चेतना जागृत कर दी। उनके दो अस्त्र—सत्य और अहिंसा भारतीय जनता के लिए मंत्र बन गये। तत्कालीन साहित्य ने भारत के राष्ट्रीय जागरण में भाषात्मक योग दिया। काव्य, उपन्यास तथा नाटक—सब में राष्ट्रीय चेतना का स्वर मुखर हो उठा।

प्रसाद जैसे अनुभूति प्रवण और भारतीय संस्कृति के मगध कलाकार के लिए यह सवया स्वाभाविक था कि अपने नाटकों में विभिन्न रूपों से और विभिन्न स्थलों पर राष्ट्रीय चेतना को प्रबुद्ध करने में योग दे। राज्यधर्म में उन्होंने भारत के सांस्कृतिक उदाहरण को चित्रित किया। दान और क्षमा का वह उदात्त रूप जिसे देखकर सुएनचॉंग की कहना पड़ा—यह भारत का देव दुर्लभ द्रव्य देखकर

सम्राट । मुझे विश्वास हो गया कि यही अभिनाभ की प्रसव-भूमि हो सकती है ।' प्रसाद की राष्ट्रीय चेतना का क्रमशः विकसित रूप हमें बाद के नाटकों में उपलब्ध होता है । 'विशाख' में वे जनता को निर्भीक होने का संदेश देते हैं । विदेशी अत्याचारी राजा की भूमिका में नरदेव की रखकर महत्मा गांधी ने प्रेमानन्द के रूप में सत्य और अहिंसा का उपदेश दिया था । उस समय सबसे बड़ी आवश्यकता इस बात की थी कि अंग्रेजी राज्य के भय और आतंक से जन-साधारण को मुक्त किया जाय । महत्मा गांधी ने जिस राष्ट्रीय चेतना को जागृत किया, उसमें किसी व्यक्ति के प्रति दुर्भावना नहीं थी । उनकी राष्ट्रीयता में निरपराधों को दण्ड देने और शान्ति भंग करने के लिए स्थान नहीं था । प्रेमानन्द के द्वारा प्रसाद ने इस उदात्त राष्ट्रीयता का स्वरूप निम्नलिखित वाक्यों में व्यक्त किया है—

'सत्य को सामने रखो, आत्म बल पर भरोसा रखो, न्याय की माग करो ।'

स्त्री पुरुष सभी निर्भीक होकर राजा के सम्मुख अपनी माग रखते हैं—

नागरमणी—'तो सारे समासदों के और नागरिकों के सामने राजा । मैं तुम्हें अभियुक्त करती हूँ । जो दोष एक निरपराध नागरिक को देश निकाला दे सकता है वही अपराध देखूँ तो सत्ताधारी को क्या कर सकता है ?' इस प्रकार नागरमणी के स्वर में भारतीय जनता, अत्याचारी और क्रूर ब्रिटिश शासन से अपने अधिकार की मांग करती है । राष्ट्रीय चेतना क्रमशः बलवती होती जा रही है । जन साधारण में स्वातंत्र्य की लालसा बड़े वेग से प्रवल हो रही है । यह राष्ट्रीयता भारतीय सांस्कृतिक आदर्शों से समन्वित है, उसमें हिंसा का भाव नहीं है और अत्याचारी के प्रति ईर्ष्या द्वेष नहीं है । इसमें अपराधों और दुष्कर्मों से घृणा है । अपराध और दुष्कर्म करने वाले व्यक्ति के प्रति सैनिक भी नोब और क्षोभ नहीं है ।

राष्ट्रीयता का उग्र रूप 'जनमेजय का नाग यज्ञ' में उपलब्ध होता है जब द्वायं और नाग जाटिया भयकर संघर्ष में लीन हैं । श्रीकृष्ण ने समता और बहुत्व की स्थापना के लिए अत्याचारियों की हिंसा को भी धर्म का अंग घोषित किया । राष्ट्र की बलवाना के मूल में सृष्टि की उन्नति का भाव निहित था । युद्ध और बल प्रयोग के विषय में महर्षि तुरकावपेय ने अपना विचार इस प्रकार व्यक्त किया है— 'बल का प्रयोग वही करना चाहिये जहाँ उन्नति में बाधा हो । केवल मद से उस बल का दुरुपयोग न होना चाहिये ।'

पराजित नाम अपने गौरव को पुनः प्राप्त करने के लिए दृढ़ प्रतिज्ञा है । युद्ध में मरना वे जानते हैं । उनमें अपनी जाति और अपने अधिकार की रक्षा के लिए त्याग और बलिदान की भावना व्याप्त है । एक सैनिक नाम, अपना राष्ट्र प्रेम इन शब्दों में व्यक्त करता है—'नाम मरना जानते हैं । अभी वे हीन पौरुष नहीं हुए

है। जिस दिन वे मरने से डरने लगेंगे, उसी दिन उनका नाश होगा। जो प्राति मरना जानती रहेगी, उसी को इस पृथ्वी पर जीने का अधिकार रहेगा।'

इस नाटक के प्रकाशन काल तक भारत की राष्ट्रीय चेतना इस स्थिति तक विकसित हो चुकी थी वह अपने अधिकार की माग खुलकर कर सके। उसमें आवश्यकता के अनुसार त्याग के भाव पुष्ट होते जा रहे थे। प्रसाद का राष्ट्रीय आदर्श केवल स्वाधीनता प्राप्त करने तक ही सीमित नहीं था। उसमें धर्म और शमा का अद्भुत मिश्रण था। उस राष्ट्रीयता के मूल में लोक-मंगल और शान्ति स्थापित करने की भावना कायम कर रखी थी। भौतिक समृद्धि प्राप्त करने के अतिरिक्त राष्ट्रीयता की भावना में किसी को दुःख पहुंचाना अथवा बलपूर्वक किसी के स्वत्व के अपहरण का भाव नहीं था।

स्कन्दगुप्त ने राष्ट्र-प्रेम और राष्ट्र-स्वातन्त्र्य की भावना स्कन्द के चरित्र में साकार हो उठी है। आर्य-साम्राज्य के नाश से वह व्यथित और अधीर है। वह अपने सुख और आनन्द के लिए चिन्तित न होकर नीति और सदाचार की रक्षा के लिए आर्य-साम्राज्य की रक्षा करना चाहता है। वह अपने भावों को इस प्रकार व्यक्त करता है—'आर्य साम्राज्य का नाश इन्हीं आखों को देखना था। हृदय काप उठता है, वेशाभिमान गरजने लगता है। मेरा स्वत्व न हो, मुझे अधिकार की आवश्यकता नहीं। यह नीति और सदाचारों का महान् आश्रय वृक्ष गुप्त साम्राज्य हरा भरा रहे, और कोई भी इसका उपयुक्त रक्षक हो।'

नृशंसता और क्रूरता को प्रसाद ने राष्ट्रीय गौरव और पौरुष ने सदा पृथक रक्खा है। जहाँ विदेशी आक्रमकों की बीरता और पराक्रम साधारण निरीह जनता को आतंकित करते हैं, वहाँ भारतीय शौर्य और पराक्रम में दीनों और दुखियों की रक्षा का भाव है। हमारी राष्ट्रीयता में सात्विक भावना की प्रमुखता है। बन्धु-धर्म अपने सैनिकों को प्रोत्साहित करते हुए य वाक्य कहता है—'असम साहसी आर्य-सैनिक! तुम्हारे शस्त्र ने बर्बर कृष्णों को बर्त दिया है कि रण विद्या केवल नृशंसता नहीं है। जिनके आतंक से आज विश्व-विख्यात रुम साम्राज्य पादाक्रान्त है, उन्हें तुम्हारा लोहा मानना होगा और तुम्हारे पैरों के नीचे बसे हुए कण्ठ से उन्हें स्वीकार करना होगा कि भारतीय दुर्जय बीर हैं।'

३३ राष्ट्र की रक्षा के लिए युद्ध आवश्यक हो जाता है। युद्ध और क्रूरता में अन्तर है। रण-भूमि में पौरुष दिखलाने का अभिप्राय यह नहीं है कि उस पौरुष का प्रयोग निरस्त्र साधारण जनता पर किया जाय। भारतीय राष्ट्रीय भावना नृशंसता से पृथक है। इस तथ्य को चन्द्रगुप्त इस प्रकार व्यक्त करता है—'वे हमें लोगों के युद्ध हैं, जिनमें रणभूमि के पास ही कृपक स्वच्छन्दता से हल चलाता है। यवन आतंक फैलाना जानते हैं और उसे अपनी रण-नीति का प्रधान अंग

मानते हैं । निरीह साधारण प्रजा की लूटना, गाँवों को जलाना, उनके भीषण परन्तु साधारण कायें हैं ।'

प्रसाद के राष्ट्रीय आदर्श में परपीडन तथा दूसरे के स्वत्व का अपहरण निषिद्ध माना गया है । उनकी राष्ट्रीय भावना में पौरुष और गर्वादा की रक्षा के साथ शाश्वत तत्वों का समावेश है । त्याग, दान और क्षमा के भाव शीर्ष, स्वाभिमान और राष्ट्रीय गौरव की रक्षा के साथ सदा सम्मिलित है । मातृ गुप्त के समूहग्रस्त में इस भावना की अभिव्यक्ति नाटककार ने बड़ी कुशलता से किया है—

‘धरित्र के पूत, भुजा में शक्ति, नम्रता रही सदा सम्पन्न ।  
हृदय के गौरव में या गर्व, किसी को देख न सके विपन्न ।  
हमारे सचय में या दान, अतिथि थे सदा हमारे देव ।  
वचन में सत्य, हृदय में तेज, प्रतिज्ञा में रहती थी टैव ।  
जिसे तो सदा उसी के लिए, यही अभिमान रहे, यह हर्ष ।  
निछावर कर दें हम सर्वस्व, हमारा प्यारा भारतवर्ष ।’

प्रसाद के नाटको में (इन्टेस नेशनलिज्म) अतिशय राष्ट्रीयता-जो आक्रामक हो उठती है तथा इस प्रकार की राष्ट्र-भावना जो अपने देश के गौरव और स्वातंत्र्य की रक्षा तक ही सीमित है, दोनों प्रकार की राष्ट्र-भावना जो अपने देश के गौरव और स्वातंत्र्य की रक्षा तक ही सीमित है, दोनों प्रकार के उदाहरण प्राप्त होते हैं । सिकन्दर का भारत पर आक्रमण तथा विश्व-विजय की अभिलाषा आक्रामक राष्ट्र-भावना का उदाहरण है ।

—४८३६

समग्र राष्ट्र को एक सुगठित तथा लोकप्रिय शासन के अधीन रखने की भावना का विकसित रूप ‘चन्द्रगुप्त’ में प्राप्त होता है । वहाँ भीतिक समृद्धि प्राप्त करने के साथ त्याग और क्षमा का भाव भी दिखलाई पड़ता है । सभी लोगों में एकता का भाव तथा राष्ट्र के पृथक भू-भागों को एक राष्ट्रीयता के सूत्र में बांधने की आवश्यकता किसी भी राष्ट्र को सदा ही रहेगी । ‘चन्द्रगुप्त’ में ऐसे स्थलों की कमी नहीं है जिसमें प्रमुख पात्र इस तरह के भाव व्यक्त करते हैं । चाणक्य ने सिंहरण की इस प्रकार की धिप्सा दी है । वह कहता है—‘तुम मालव हो और यह मागध, यह तुम्हारे मान का अवसान है न ? परन्तु आत्म-सम्मान इतने ही से सन्तुष्ट नहीं होगा । मालव और मागध को मूलकर जब तुम आर्यावर्त का नाम लोगे, तभी वह मिलेगा ।’

प्रादेशिक प्रेम की अधिकता तथा विभिन्न घर्षों और सम्प्रदायों के सकीर्ण मनोभावों से राष्ट्र की रक्षा नहीं हो सकती । चाणक्य की एक राष्ट्रीयता तथा धर्म और सम्प्रदायों की संकुचित मनोवृत्तियों को त्याग कर उदारता के अपनाने

से ही राष्ट्र स्वतन्त्र रह सकेगा तथा वह अपने गौरव और सांस्कृतिक छोटव को रखने में समर्थ हो सकेगा। 'चन्द्रगुप्त' के रचना काल में भारत को इस प्रकार के विचारों और भावों के जन-जन में प्रचार की परम आवश्यकता थी। समस्त देशों में स्वाधीनता की लपटें फैल चुकी थी। विदेशी शासकों की ओर से सतत चेष्टा हो रही थी कि देश सगठित न होने पावे। वे विभिन्न सम्प्रदायों में विभाजन-नीति को प्रोत्साहन दे रहे थे। सभी धर्म सम्प्रदाय अपने सीमित अधिकार की रक्षा के प्रयत्न में ही लीन थे। ऐसे वातावरण में चाणक्य का यह वाक्य—'सच है बौद्ध अमात्य, परन्तु यवन आक्रमणकारी बौद्ध ब्राह्मण का भेद न रखेंगे', बहुत ही उपयोगी और राष्ट्र-प्रेम के लिए आवश्यक था। चाणक्य का यह अभिप्राय था कि देश की सभी बिच्छु खलित शक्तियाँ एक होकर यवन आक्रमणकारियों की बर्बरता से देश को मुक्त करें। भारत को विदेशियों के लोह पाश से मुक्त करने के लिए सभी प्रातों और सभी वर्गों में एकता की जितनी आवश्यकता थी, उससे कम आवश्यकता आज देश की सुरक्षा के लिए एकता की नहीं है। किसी भी राष्ट्र को शक्तिशाली बनाने के लिए इस प्रकार की राष्ट्रीय भावना सदा आवश्यक होगी। चाणक्य के प्रयत्न से यह एकता की भावना समस्त राष्ट्र में ध्याप्त हो गई। शुद्रक, मालव, पञ्चनद और मौर्य सभी गणराज्यों के सम्मुख एक ही उद्देश्य था, विदेशियों के आक्रमण से समस्त आर्यावर्त को किस प्रकार मुक्त किया जाये? सिंहरण, अलका से कहता है—मेरा देश मालव नहीं है, गांधार भी है। मही क्या, समग्र आर्यावर्त है, इसलिए मैं ।' यह है प्रसाद की राष्ट्र-भावना जिसमें देश के प्रत्येक प्राणी पूरे देश को अपना देश समझें।

स्वतन्त्रता के संग्राम में देश के सभी प्राणी स्त्री-पुरुष समान रूप में भाग ले रहे हैं। नारी को घर की चारदीवारी से बाहर निकल, पुरुष के कंधे से कन्या मिलाकर स्वतन्त्रता संग्राम में आगे बढ़ना उस युग की मांग थी। भारत के स्वाधीनता संग्राम में नारियाँ रण-मंच पर उतर चुकी थी। प्रसाद की राष्ट्र-भावना आपह विहीन है। उसमें न अनुकरण की प्रवृत्ति है और न कहीं आवद्धता है। मुक्त हृदय से अलका जैसे चरित्रों का निर्माण किया, जो प्रत्येक अवस्था में अपना कर्तव्य पूरा करती हैं। मालव युद्ध में वह धनुष चढ़ाकर और मारती है और यवन सैनिकों के मार्ग में बिघ्न पैदा करती है। वह ललितला के नागरिकों में राष्ट्रीयता का मन्त्र फैलती है। वह नागरिकों के स्वर में स्वर मिलाकर गाती है—

हिमाद्रि तु ग शृंग से  
प्रबुद्ध युद्ध भारती  
स्वयं प्रभा समुज्ज्वला  
स्वतन्त्रता पुकारती

अरानि संन्यसिचु म सुवाडवाग्नि से जलो,

प्रवीर हो जयी बनी—बडे चलो, बड चलो ।

बल्का के इस स्वर में समस्त भारत की बाणी गूँज रही है। पराधीन भारत में ऐसे त्यागी कर्मवीरों की आवश्यकता थी जो 'स्कन्दगुप्त' व बन्धुवर्मा के समान राष्ट्र-युक्त में सब कुछ समर्पित कर दें। राष्ट्र में सब, सैनिक जनन की अभिलाषा से रण प्राणण में सह्य अग्रसर हो। जिस देश के नागरिकों में इस प्रकार का भाव नहीं पैदा होगा, उसका सम्मान और स्वातन्त्र्य सन्देह में रहगा। बन्धुवर्मा, श्रीम की सम्वाधित करते हुए कहता है—'सत्रियों का कर्त्तव्य है, आत नाण पराण होना, विपद का हँसते हुए आलिंगन करना, विभीषिकाओं की मुसुबता पर अवहेलना करना, और-और विपत्तों के लिए, अपने धर्म के लिए, देश के लिए प्राण देना।' प्रसाद के राष्ट्रीय आदर्श में राष्ट्र की स्वाधीनता ही चरम लक्ष्य नहीं है। स्वतन्त्र राष्ट्र के साथ उसमें कर्त्तव्य की भावना होनी चाहिए। 'स्कन्दगुप्त' और 'बन्धुगुप्त' में प्रसाद का राष्ट्रीय आदर्श तथा राष्ट्र-युक्त में सब कुछ होम करने का भाव पूर्ण वैभव के साथ चित्रित हुआ है।

भौतिक सुख और भोग-विलास के भाव से आपादमस्तक पूर्ण पात्र भी समय समय पर देश की स्वाधीनता के लिए सब कुछ बलिदान करने का आह्वान करते हैं। दृष्टान्त में 'विजया' के ये वाक्य प्रस्तुत किये जा सकते हैं—'एक नहीं, ऐसे सट्टे स्कन्दगुप्त, ऐसे सट्टे देश तुल्य उदार युवक, इस जमभूमि पर उत्सर्ग हो जायें। सुना दो वह सगीत—जिससे पगड हिल जाय और समुद्र काप कर रह जाय अगहाइया लेकर मुष्कुन्द की मोह-निद्रा से भारतवर्मी जग पडें।'

विदेगी पात्रों के मुख से भारत की स्तुति के मूल में प्रसाद की राष्ट्रीय गौरव की भावना कार्य कर रही है। सिंहल के युवराज कुमारदास इसे 'स्वप्ना का देश' की सजा देते हैं। सुएनच्चाग यहा की दानशीलता और अपरिग्रह का भाव देखकर आश्चर्यचकित हो चला है। कर्नेलिया भाव विभोर होकर गा उठती है—

'अरण यह मधुमय देश हमारा ।

जहा पहुँच अनजान क्षितिज को मिलता एक सहारा ।'

देश की ही प्रशंसा वह नहीं करती बल्कि चाणक्य की कूटनीति की भी वह मुक्त कण्ठ से सराहना करती है। वह स्वीकार करती है कि अभी तक चाणक्य की ही विजय हुई है।

प्रसिद्ध वीर चिकन्दर भारत की दार्शनिकता और दूरता से पराभूत होकर भारत विजय से निराश हो चला है। वह स्वीकार करता है कि युद्ध की यहा के निवासी एक साधारण कार्य सम्पन्नते हैं। वह कहता है—'सुनते हैं, पीरव ने केवल



शेलेम के पास कुछ सेना प्रतिरोध करने के लिये या केवल देखने के लिए रख छोड़ी है। हम लोग जब पहुंच जायेंगे, सब बे लड़ देंगे।'

प्रसाद ने भारतीय सौर्य का यह दिव्य स्वरूप प्रस्तुत किया है कि पराजित होते हुए भी यह विजेता को अभिभूत कर देता है। विजेता को मुक्त बन्ध से उस अलौकिक वीरता की प्रशंसा करनी पड़ती है।

प्रसाद की राष्ट्रीयता में उदारता और समता का बहुत महत्व दिया गया है। उनकी राष्ट्रीयता साधारण प्रचलित अर्थ से अधिक व्यापक और प्रशस्त है। राष्ट्रीय आदर्श में धर्म और समा के भाव अन्तर्हित हैं। शास्त्र पर शास्त्र द्वारा विजय प्राप्त कर लेने मात्र से ही राष्ट्रीय आदर्श की रक्षा नहीं होती है। शास्त्र के हृदय को उदारता और त्याग से जीतना प्रसाद की राष्ट्रीयता का लक्ष्य है। सबके अधिकारों की रक्षा का भाव राष्ट्रीय आदर्श की सीमा के अन्दर है। भारतवर्ष केवल अपने सुख और शान्ति से ही संतुष्ट नहीं बरन् उसके राष्ट्रीय आदर्श में सभी राष्ट्रों की स्वाधीनता और उनके सुख तथा समृद्धि की कामना है। प्रसाद ने इस उदात्त आदर्श को विविध स्थलों पर अभिव्यक्त किया है।

### मानवीय तथ्य

मानववाद के अनुसार मनुष्य द्वारा प्राप्य जो भी वस्तुएँ हैं तथा जो मानव विकास के लिए आवश्यक हैं, उनका निष्पत्तिक मनुष्य है। धर्म, अधर्म और काम के जितने उपपन्न हैं, उनपर मानव पुरुषार्थ और प्रयत्न द्वारा अपना स्वत्व स्थापित करता है तथा अपने शारीरिक और मानसिक विकास के साथ अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए सतत् प्रयत्नशील रहता है। इन प्राप्य वस्तुओं के निर्णय में सत् तथा असत् दोनों प्रवृत्तियाँ कार्य करती हैं। इनमें कभी सत् पक्ष की प्रमुखता रहती है, कभी असत् की। मानव सदा एक प्रकार की मानसिक स्थिति में न रहकर विभिन्न विचारों और प्रवृत्तियों के योग से अपने कार्य में प्रवृत्त होता है। बहु व्यष्टि और समष्टि, शत्रु मित्र हृष विषाद आदि के योग से द्वैतात्मक स्थिति और वातावरण में रहकर कार्य करता है। भाव और विचारों ने आवेश से धर्म-अधर्म तथा सुदृश्य और कुकृत्य द्वारा लक्ष्य सिद्धि चाहता है। मानववादी दृष्टिकोण यथार्थों मुख रहता है।

मानवतावाद में सामान्य हित की कामना छिपी रहती है। इस क्षेत्र में मानव को व्यापक दृष्टि से देखना है जिसमें व्यक्ति से ऊपर उठकर सामान्य लोक जीवन की पीठिका पर वह अपने कार्य का निर्धारण करता है। मानववाद और मानवतावाद दोनों के अन्तर को स्पष्ट करने के लिए इन वस्तुओं की ध्यान में रखना आवश्यक है। मानववादी लेखक वे हैं- जिन्होंने मनुष्य की सम्पूर्ण वस्तुओं का निरसग चित्रण किया है, मानवतावादी लेखक अधिक भावुक और आदर्श प्रेमी

है यथा टास्टराय ।<sup>१</sup> मानवीय वृत्तियों में सत् और असत् दोनों पक्षों का हार होता है । किन्तु मानवतावाद में सत्यता की प्रमुख स्थापना होती है । स्व-श्रेष्ठ और लोक सेवा का आदर्श इसके प्रमुख तत्व हैं । मानवता के इस आदर्श । स्थापना वैदिक संस्कृति के विकास के आरम्भ में ही हुई थी । आधुनिक काल के । संस्कृतिक नव जागरण में उस आदर्श को कतिपय भर्त्तापियों और महामानवों ने । नूतन लोक जीवन की व्यावहारिक भूमिका में कार्यान्वित किया । विवेकानन्द, रवीन्द्र और गांधी ने इसका प्रतिष्ठापन भिन्न-भिन्न वैचारिक भूमियों पर किया है । स्वामी विवेकानन्द ने वेदान्त का आधार स्वीकार कर, इसका आध्यात्मिक क्षेत्र में प्रचलन किया । रवीन्द्र रवीन्द्र ने अनुभूति और भावात्मकता को आधार मानकर वाक्य क्षेत्र में उतारा तथा गांधी जी ने सामाजिक और राजनीतिक जीवन में व्यावहारिक क्षेत्र में प्रतिष्ठित किया ।

मानववाद का ही विकसित स्वरूप जिसमें वह व्यष्टि की सकीर्ण सीमा से निकलकर समष्टि के सुख-दुःख, हर्ष-विषाद में सम्बेदनशील होता है, मानवतावाद है । इसका सम्बन्ध उस मानसिक स्थिति से है, जिसमें दर्शन शास्त्र के सूक्ष्म तार्किक चिन्तन का अभाव रहता है । यही मानवतावाद का आध्यात्मिकता से पृथक्करण होता है । दार्शनिक चिन्तन पद्धति का क्षेत्र सदा से ही कुछ व्यष्टियों तक सीमित रहा है । व्यावहारिक जगत में वह सामान्य धर्म के रूप में कभी स्वीकृत नहीं हुआ है । मानवतावाद सामान्य दर्शन है—जिसका जगत के जीवन से घनिष्ठ सम्बन्ध है । बुद्ध, टास्टराय और गांधी ने कष्टना, सत्य अहिंसा आदि तत्वों को अपनाकर मानवतावाद का प्रवर्तन जगत के व्यापक जीवन में किया है । मानवतावाद चिन्तन और ऐकान्तिक साधना के संयोग से आध्यात्मिक सीमा को स्पर्श करता है ।

मानववाद और मानवतावाद में अन्तर स्पष्ट करने के लिए उन पात्रों के चरित्रों की समझना आवश्यक है जो भौतिक आकांक्षा से प्रेरित होकर अपने कार्य में प्रवृत्त होते हैं और उन्हें सतत् प्रयत्न करने के बाद भी निराश होना पड़ता है । विभिन्न विचारों के समर्प से उन्हें मानसिक उत्पीड़न होना है, वे अपनी स्थिति और भविष्य के कार्यों के प्रति सदिग्ध हो उठते हैं, उनके लिए यह निर्णय करना कठिन हो जाता है कि कौन-सा कार्य करें, किस साधन को अपनायें, और किसे छोड़ें । ऐसे पात्र, मानववादी, दृष्टिकोण, का प्रतिनिधित्व करते हैं । एक ओर वे चरित्र हैं, जिन्हें इस प्रकार की द्वन्द्वात्मक स्थिति का सामना नहीं करना पड़ता । वे अन्तर्विरोधों से ऊपर उठकर अपने कर्त्तव्य का निर्धारण करते हैं और सब प्रकार के विघ्न बाधाओं को पराजित कर मानव-जाति के उत्थान के लिए प्रयत्न करते हैं । ऐसे चरित्रों की

संस्था सीमित रहती है। टास्सटाय और गांधी के लिए मानवता में कोई विभाजन रेखा नहीं है। निर्धन-धनी, शोषक-शोषित तथा ऊँच नीच की समदृष्टि से कल्याण-कामना उनके जीवन का लक्ष्य होता है। इस प्रकार के चरित्र मानवतावादी विचार-धारा को प्रस्तुत करते हैं।

‘राज्यथी’ में यह मानवतावादी दृष्टिकोण सुगमज्वाग तथा अन्त में राज्यथी में प्राप्त होता है, जब वह हर्ष से सबके लिए समदृष्टि से समा याचना करती है। हर्ष जीवन के आरम्भिक वर्षों में तो पूर्ण मानव है, राजु से प्रतिशोध तथा राज्य का विस्तार करने के लिये यथाशक्ति प्रयत्न करना है। उत्थान-पतन तथा जीवन में मृत्यु और जन्म के खेल देखने के पश्चात् उसके विचारों में आमूल परिवर्तन आता है। वह राग-विराग, आकर्षण विकर्षण में समदृष्टि होकर जगत की कल्याण कामना से राजदण्ड ग्रहण करता है। इसी प्रकार ‘विद्याल’ का प्रेमानन्द मानवतावाद का व्यापक प्रचार करने में तल्लीन है। उसका सिद्धान्त है कि क्षमा और कृपा से घोर हिंसक अहिंसक होता है और पापात्मा पुण्यात्मा बनता है। वह नरदेव से कहता है—‘प्रसाद, आत्मक, उद्देग आदि स्वप्न हैं, अलोक हैं। किन्तु क्या, इसे पहले भी विचार किया था? क्या मानवता का परम उद्देश्य तुम्हारी अविचार बन्धा में नहीं बह गया था? विचारो, सोचो।’ मानवता का विकास होने में बाद नरदेव एक साधारण व्यक्ति है, जिसमें कोई कलमष नहीं, वह सर्वहित की कामना करता है।

‘अज्ञानशत्रु’ तथा अन्य नाटकों में दोनों जीवन दृष्टियों को प्रस्तुत करने वाले पात्र प्राप्त होते हैं। अज्ञातशत्रु और विरुद्धक—उभय राजकुमारों ने आद्योपात्त अपनी महत्वाकांक्षा की पूर्ति के लिये सब प्रकार के साधनों का प्रयोग किया। दोनों ही राजसत्ता प्राप्त करने के लिये कर्तव्याकर्तव्य का विचार छोड़कर अपना लक्ष्य मिट्ट करना चाहते हैं। अज्ञातशत्रु अपने सहधर्मों विरुद्धक का समर्थन करते हुए कहता है कि—‘हम नहीं समझते कि बुद्धों को क्या पट्टी है और उन्हें सिंहासन का कितना शोभ है। क्या यह पुरानी और नियंत्रण में बंधी हुई, ससार के कोषक में निमज्जित राजतंत्र की पद्धति मवीन उद्योग को असफल कर देगी।’ महा नाट्यकार ने अज्ञात के विचारों का निस्संग विमर्श किया है। पिता के प्रति उसके ये वाक्य कटु हैं, तथा सत्सृष्टिहीनता के परिचायक हैं। पर उसकी मानवीय भावनाओं को स्पष्टतया हमारे सामने प्रस्तुत करते हैं। गौतम का प्रतिद्वन्द्वी देवदत्त अपनी उच्चाकांक्षा को पूरा करने के लिए सब प्रकार के साधनों का प्रयोग करता है। परिस्थितियों के उतार-चढ़ाव के कारण राजकुमारों का मानवीय सत्कार जो परिष्कृत और परिमा-जित नहीं है, सकीर्णता के क्षेत्र में निकल कर विनम्र तथा उदार होना है। मानवीय विचारों का मधार्थ रूप विम्वसार की इन पत्तियों में मुखर हो उठा है—‘मनुष्य क्या इस पागल विश्व के शासन से अलग होकर कभी निश्चेष्टता नहीं ग्रहण कर सकता? हाय रे मानव ! क्यों इतनी दुरभिलाषाएँ विजयी की तरह तू अपने हृदय में आलोक्ति

करता है ? क्या निर्मल-ज्योति तारागण की मधुर किरणों के सदृश सद्बुक्तियों का विकास तुझे नहीं रुकता ? भयानक भावुकता और उद्देगजनक अन्तःकरण लेकर क्यों तू व्यर्थ हो रहा है ? जीवन की शान्तिमयी परिस्थिति को छोड़कर व्यर्थ के अभिमान में तू कब तक पड़ा रहेगा ?' मानव की इस अवस्था पर उस तरस आती है। वह चाहता है कि दुरभिलाषाओं से पृथक हटकर मानव निर्मल सद्बुक्तियों का विकास करे। यथार्थ जीवन के इस चित्र से उसे विवृण्णा हो गई है। ससार के बड़े गौरव युक्त स्थानों और पदों का बीभत्स रूप वह देख चुका है। उन बड़े बड़े सम्बोधनों का नाम भी वह नहीं सुनना चाहता है। वह कहता है—'यदि मेरा नाम न जानने हो तो मनुष्य कहकर पुकारो।' उसे सम्राट सम्बोधन से घृणा हो गई।

गौतम विश्व-मंथ्री, करुणा और क्षमा के प्रचार और प्रसार द्वारा मानवता-वादी विचार धारा का लोकमंगलकारी रूप प्रस्तुत करते हैं। वे विश्व में समता और सद्भावना की स्थापना के लिये क्षमा और कृपा का प्रचार करना चाहते हैं।

नारी पात्रों में छलना और शक्तिमती का चरित्र मानवीय वृत्तियों के स्वाभाविक स्वरूप को प्रगट करता है, तथा मल्लिका के कार्य और विचार स्व की सीमा और अन्तर्द्वन्द्व से ऊपर उठकर सार्वभौमिक तथा अपना-पराया का विचार त्याग कर सर्वसाधारण की सेवा और मंगल कामना में रत हैं।

'जनमेजय का नाग यज्ञ' में जनमेजय मानवीय वृत्तियों के बसीभूत हो युद्ध और हिंसा में प्रवृत्त होता है। तामसी प्रवृत्ति के बसीभूत हो वह प्रतिशोध लेता है, प्राह्मणों को निर्वासन का दण्ड देता है। इस नाटक में व्यास का चिन्तन प्रधान मानवतावादी दृष्टिकोण दार्शनिकता की सीमा तक पहुँच जाता है। किन्तु व्यास की दार्शनिकता ऐकान्तिक चिन्तन तक सीमित नहीं रहती, उसके उपयोग और व्यवहार के लिए वे जन-सामान्य की ओर निर्देश करते हैं। वे सत्य विजय की अपेक्षा उदारता और सत्य की विजय अधिक पसन्द करते हैं।

नारी पात्रों में मनसा पूर्ण मानवीय वृत्तियों का प्रतिनिधि चरित्र है। अपनी सन्तान आत्मीय को सम्बोधित करती हुई वह कहती है—'सुना या मेरी सन्तान से नाग जाति का कुछ उपकार होगा। इसीलिए मैंने तुझे उत्तम किया था। यदि तू तत्पश्चात् लेकर इस जातीय युद्ध में नहीं सम्मिलित होना तो आज से तू मेरा त्याग्य पुत्र है।' उसकी एक मात्र इच्छा है कि नाग जाति क्षत्रियों को पराजित कर अपने प्राचीन गौरव को प्राप्त करे। इसके विपरीत मणिमाला विश्व-मंथ्री की भावना से प्रभावित हान के कारण हिंसा और युद्ध से दूर रहती है। ससार के दुखों प्राणियों को देखकर वह उदासीन हो जाती है। प्रकृति के उन्मुक्त वातावरण में वह शांति का अनुभव करती है।

मानवतावादी दृष्टिकोणों को प्रस्तुत करने वाले प्रसाद जी के नाटकों में

प्रायः दार्शनिक चरित्र हैं। यद्यपि वे ऐकान्तिक साधना में ही लीन नहीं हैं, जगत के यथार्थ जीवन में भी उनका सम्बन्ध है। यह सम्बन्ध उस मात्रा में धनिल नहीं है, जैसे आधुनिक युग में गांधी और टॉल्स्टॉय का है। श्री कृष्ण का जीवन के सधर्मों से बहुत समीप का सम्बन्ध है, वे कमवाद के सिद्धान्त का अनुशरण करते हुए जिसमें हिंसा और प्राणियों का विनाश भी स्वीकृत है, विश्व साम्य और अखण्ड मानवता की स्थापना करना चाहते हैं।

नाट्य रचना में द्वन्द्व की प्रधानता के कारण प्रसाद के प्रत्येक नाटक में दोनो वृत्तियों के चरित्र प्राप्त होते हैं। वे मूलतः मानवीय वृत्तियों के उद्घाटन करने वाले कलाकार हैं। 'स्कन्दगुप्त' में उसके वैयक्तिक और सामाजिक जीवन के दोनो पक्ष इसके प्रमाण हैं। वैयक्तिक सीमा में वह पूर्ण मानव है साथ ही वह जीवन की यथायता से प्रभावित है। सामाजिक क्षेत्र में वह कर्तव्यपरायण और निर्भीक पौढ़ा है। त्याग और हृदय की विद्यालया का उदाहरण प्रस्तुत करते हुए वह ससार के सधर्मों से विरत होता है। प्रणय की मुकुमार कल्पना को सदा सजोये हुए कर्तव्य और त्याग की बलि वेदी पर अपने को निछावर कर देता है। अतर्क्य के आधार पर स्कन्द में मानवीय वृत्तियों का चरम उत्थान परिलक्षित होता है। आरम्भ से ही वह मासारिक वैभव से उदासीन दिखाई पड़ता है, पर कर्तव्य के अनुरोध से साम्राज्य की रक्षा के लिए सधर्म करता है। वह पारिवारिक कलह से व्यथित है, अधिकार नियम की अवस्था से साम्राज्य के कार्यों के प्रति उदासीनता है, किन्तु घरणागत की रक्षा का परम धर्म मानकर मालव की रक्षा के लिए कटिबद्ध होता है। आरम्भ से ही नाटककार ने स्कन्द की मानसिक स्थितियों का चित्रण दो भूमियों पर किया है, एक तो उसकी मानसिक स्थिति को वैयक्तिक सम्बन्ध के परिप्रेक्ष्य में देखा जा सकता है जिसमें अर्थात् है, अनिश्चय है तथा दूसरी व्यापक भूमिका पर साम्राज्य के प्रति कर्तव्य निर्वाह के सन्दर्भ में उसकी मानसिक स्थिति का भिन्न चित्र हमारे सामने आता है। मालव युद्ध में विजयी होने के पश्चात् स्कन्दगुप्त में प्रसन्नता और उत्साह का भाव नहीं दिखाई पड़ता है। वह ऐसा युद्ध और सधर्ममय जीवन को विडम्बना समझता है। मालव विजय के पश्चात् स्वाभाविक क्रम से उसमें हर्ष और प्रफुल्लता का भाव आना चाहिए पर वह ऐसे उत्साह को क्षणिक समझकर मानो उससे अलग होना चाहता है। इसका वह अभिप्राय नहीं कि वह युद्ध और सधर्म में दानुशे से भयभीत होकर कर्तव्य पथ में हट जाता है। जब कभी अवसर आता है, स्कन्द निर्भीक होकर कर्तव्य मार्ग पर अग्रसर होता है, पर उसमें तनिक भी आसक्ति नहीं। मानसिक द्वन्द्व जो मानवीयता का प्रमुख लक्षण है, से घुरी तरह विस रहा है।

मालव में राज्याभिषेक के पश्चात् भी स्कन्द प्रसन्न नहीं है। राज्य तो प्राप्त हो चुका है, पर वैयक्तिक अभाव से वह व्यथित है। प्रेम की विफलता से

उसका हृदय हलचल और अशान्ति का केन्द्र बन गया है। मानवीय वृत्तियों का जैसा प्रस्फुटित रूप स्कन्दगुप्त और देवसेना के चरित्र में उभलता होता है, वैसा अन्यत्र नहीं। इमशान के समीप टहनते हुए स्कन्द अपनी स्थिति पर विचार करता है—'इस साम्राज्य का बोझ किसके लिए ? हृदय में अशान्ति, राज्य में अशान्ति, परिवार में अशान्ति। केवल मेरे अस्तित्व से ? मालूम होता है सबकी—विश्व भर की—शान्ति रजनी में मैं ही घूमकेतु हूँ, यदि मैं न होता तो यह ससार अपनी स्वाभाविक गति से, आनन्द से, चला करता। परन्तु मेरा तो निज का कोई स्वार्थ नहीं, हृदय के एक-एक कोने को छान डाला—कहीं भी कामना की बन्धा नहीं। बलवती आशा की आधी नहीं चल रही है। केवल गुप्त सम्राट के वश पर होने की क्षणीय दशा ने मुझ इस रहस्यपूर्ण जिया कलाप में सलग्न रक्खा है। कोई भी मेरे अन्तःकरण का आलिंगन करके न रा सकता है, और न हस सकता है। तब भी विजया ? ओह ! उसे स्मरण करके क्या होगा ? जिसे हमन सुख-शर्वरी की सम्पत्ति तारा के समान पहले देखा, वही उत्कापिण्ड होकर दिग्भ्रम दाह करना चाहती है।'

अन्तर्दाह से भस्म मानस का सजीव उदाहरण स्कन्द है। बाहरी सब कुछ होते हुए भी वह अन्तर से खाली और निर्धन है। देवसेना का चरित्र भी अन्तर्द्वन्द्व के घात-प्रतिघात में निमित्त हुआ है। देवसेना, अन्तर्द्वन्द्व जो मानवीय प्रवृत्ति का मूलभूत तत्त्व है, से व्यथित होते हुए भी, मन की उदात्त भूमि पर स्थित है। उसकी चारित्रिक गरिमा सामान्य मानवीय वृत्तियों से ऊपर है। यद्यपि देवसेना का मन निरन्तर व्यथा-भार से अभिभूत और पीड़ित है। उसका रोदन और विलास केवल मन ही सुन सकता है। प्रणय में असफल होकर वह आश्विन अपने आराध्य की प्रतिमा की अर्चना करती है। अपनी व्यथा को केवल एक बार उसने राकर प्रकट किया है—'आज ही मैं प्रेम के नाम पर जो खोलकर रोती हूँ, बस, फिर नहीं। यह एक क्षण का ददन अनन्त स्वर्ग का सृजन करेगा।' वह इस अनन्त स्वर्ग की अभिलाषा को निर्धन की घाती के समान सजीये जीवन व्यतीत करती है। उसके हृदय में बरसाती नदी की बाढ़ है, पर वह धान्य है, गम्भीर है।

स्कन्दगुप्त में प्रसाद ने मानवीय वृत्तियों के प्रतिनिधि स्वरूप अन्य पात्रों की भी सृष्टि की है, जो मानवीय वृत्तियों के निम्न घराटल को स्पर्श करते हैं।

'चन्द्रगुप्त' नाटक में चन्द्रगुप्त और चाणक्य के संक्षेप सुनिश्चित और सुनिर्धारित हैं। इनको मानसिक स्थितियों के विभिन्न पक्षों का उद्घाटन भली भाँति नहीं हो पाया है। वे आद्योपान्त मानवीय दृष्टिकोण को प्रस्तुत करते हैं। चन्द्रगुप्त मन्दवश का विनाश और सिकन्दर को स्वदेश में निष्कासित कर एक सुदृढ़ शासन-मत्ता की स्थापना करता है। उसकी कोमल भावनाओं की अभिव्यक्ति मानविका की मृत्यु के बाद होती है। उसका उद्गार—'परन्तु मानविका ! आह, वह स्वर्गीय कमुम' उसकी मार्मिक व्याथा, अभाव की सूचना देता है। चाणक्य की

लक्ष्य के प्रति एकान्त निष्ठा के अतिरिक्त उसके चरित्र के अन्य पक्ष बहुत अस्पष्ट रूप से उभर कर सामने आये हैं। वह भी जीवन के अन्तिम चरण में सांसारिक सघर्ष और अशान्त वातावरण से विग्राम लेता है। 'चन्द्रगुप्त' नाटक में राष्ट्रीयता का ओजस्वी चित्र चन्द्रगुप्त, सिंहरण और चाणक्य के संवादों और कार्यों में व्यक्त हुआ है। 'चन्द्रगुप्त' में मानवीय पक्ष के विभिन्न स्तरों के उद्घाटन का बहुत कम अवसर प्राप्त हुआ है, फिर भी कुछ स्थल ऐसे अवश्य आ गये हैं, जहाँ चन्द्रगुप्त के अन्तर्द्वन्द्व की झाँकी प्राप्त होती है। चन्द्रगुप्त केवल एक बार ही समस्त नाटक में मानवीय दुर्बलता से आशान्त हुआ है। उसने देशों पर विजय प्राप्त की है, पर उसके हृदय में अभाव और रिक्तता है। वह मालविका से अपनी स्थिति को स्पष्ट करते हुए कहता है—'सघर्ष ! युद्ध देखना चाहो तो मेरा हृदय फाड़कर देखो मालविका ! आशा और निराशा का युद्ध, भावों का यथावत से दृढ़ ! कोई कमी नहीं, फिर भी मैं जाने कौन मेरी सम्पूर्ण सूची में रिक्त चिह्न लगा देता है।' चाणक्य ने भी केवल एक ही स्थल पर अपना अभाव और दैन्य व्यक्त किया है। उसके चरित्र में मानसिक अस्थिरता तथा अनिश्चितता की स्थिति नहीं आती। परिस्थितियों से ऊपर हाते हुए भी अन्ततः उसके हृदय की कोमल भावना बलवती हो उठती है। सुवासिनी उसकी दुर्बलता को लक्ष्य करते हुए कह उठती है—'यह क्या विष्णुगुप्त, तुम ससार को अपने बल में करने का संकल्प रखते हो। फिर अपने को नहीं ? देखा वर्ण लेजर—तुम्हारी आँखों में तुम्हारा यह कौन सा नवीन चित्र है।' चाणक्य अपने को समयित कर सबके कल्याण के लिए सुवासिनी को राजस से विवाह करने का आदेश देना है। 'चन्द्रगुप्त' नाटक में पात्रों के चरित्रों का विकास एक निश्चित दिशा में हुआ है। चाणक्य, चन्द्रगुप्त और सिंहरण सभी परिस्थितियों से परिचालित न होकर उन पर नियन्त्रण करते हैं। 'मालविका' में अन्तर्द्वन्द्व का लघु, पर बड़ा ही मार्मिक दृष्टान्त प्राप्त होता है। वाङ्मयन की वास्तविकता मानवतावाद का चिन्तन पक्ष प्रस्तुत करती है, धार्मिक जीवन से उसका सम्बन्ध स्थापित होने पर कल्पित देवत्व इस धाराधाम पर उतर सकता है।

नारी पात्रों के माध्यम से प्रसाद ने मानवीयता के अनेक पक्षों को प्रस्तुत किया है। विजया और देवसेना के चरित्र से दो विरोधी चित्र पाठकों के सामने उपस्थित होते हैं। विजया यदि भौतिक सुखों की खोज में इधर उधर भटकती फिरती है तो देवसेना त्याग और प्रणय की मृकुमार कल्पना है। एक में यदि मानवीयता का यथार्थ रूप प्रमृष्टित हुआ है तो दूसरे में उसका आदर्श और उदात्त स्वरूप व्यक्त हुआ है। 'चन्द्रगुप्त' की 'मालविका' भी भौत बलिदान और प्रणय का दैवी रूप प्रस्तुत करती है। अन्तर्द्वन्द्व और अपमान से पीड़ित 'ध्रुवस्वामिनी' स्त्रीत्व की मर्यादा रक्षा के लिए प्रस्तुत होती है—'मैं अपनी रक्षा स्वयं करूँगी। मैं उपहार

मे देने की वस्तु दीतल मणि नहीं हूँ । मुझमें रक्त-सी तरल लालिमा है । मेरा हृदय उष्ण है और उसमें आत्म-पम्मान की ज्योति है । उसकी रक्षा मैं ही करूँगी ।' अपने पति रामगुप्त की नज़रों से और कायरता से उसे घृणा है, चन्द्रगुप्त के प्रति प्रणय की सुकुमार भावना के साथ ही वह वृत्तज है । विरोधी विचारों के आघात से वह व्यथित और आहत है । नारी की मानवी भावनाओं का चित्रण 'ध्रुवस्वामिनी' में मानो सजीव हो उठा है । ध्रुवस्वामिनी की मर्यादा की रक्षा के लिए कुमार चन्द्रगुप्त अपने जीवन को सकट में डालने को प्रस्तुत है । रामगुप्त उसे शकराज के महा उपहार स्वरूप भेज रहा है । ध्रुवस्वामिनी ने कभी कुमार को सच्चे हृदय से प्रेम किया था । आज वह प्राचीन स्मृति का सुख ले रही है । वह एक क्षण का अनुभूति पूर्ण सुख और आज की हीनदशा इन दो विरोधी मनोविकारों के बीच ध्रुवस्वामिनी व्यथित और पीड़ित है । अपनी दोन स्थिति को इस प्रकार व्यक्त करती है—'कुमार ! तुमने वही किया, जिसे मैं बचानी रही । तुम्हारे उपकार और स्नेह की वर्षा से मैं भीगी जा रही हूँ । ओह, ( हृदय पर उगली रखकर ) इस बरस्यल में दो हृदय हैं क्या ? जब अन्तर में 'हाँ' करना चाहता है, तब ऊपरी मन 'ना' क्यों कहला देता है ?' इस प्रकार वह 'हाँ' और 'ना' के द्वन्द्व में पिस रही है । यह है मानवीय स्थिति, यदि साहसपूर्वक वह अन्तर के 'हाँ' को समाज के समक्ष रख देती तो उसकी स्थिति स्पष्ट हो जाती और उसे अन्तर्द्वन्द्व की व्यथा से मुक्ति मिल जाती है । पर मानव स्वभाव की दुर्बलता के कारण, जो सर्वथा स्वाभाविक है, उसे मानव यातनायें सहनी पड़ती हैं ।

'ध्रुवस्वामिनी' में ऐसे मानव स्थल और भी हैं जहाँ वह मानवीय प्रवृत्तियों के बशीभूत होकर आहत हो उठती है । रामगुप्त की विलास-सहचरि होने को भी वह प्रस्तुत है । नारी मर्यादा की रक्षा के लिए रामगुप्त की समस्त अभिलाषाएँ पूरा करने का वचन देती हैं । इस पर भी जब उसे निराश होना पड़ता है तो आत्म हत्या के द्वारा नारी सम्मान की रक्षा के लिए वह प्रस्तुत होती है । इस समय चन्द्रगुप्त की उपस्थिति से ध्रुवस्वामिनी का आत्म सम्मान आहत हो उठता है । वह चन्द्रगुप्त से कहती है—'मैं प्रार्थना करती हूँ कि तुम यहाँ स चले जाओ । मुझे अपने अपमान में निर्वसन-नग्न देखने का किसी पुरुष की अधिकार नहीं । मुझे मृत्यु की चादर से अपने को ढक लेने दो ।' इस प्रकार प्रसाद ने विभिन्न मनोभावों को बड़े ही प्रभावोत्पादक ढंग से चित्रित किया है । ध्रुवस्वामिनी में कभी प्राचीन स्मृतियों के सुख का भाव दिखाई पड़ता है तो कभी यह वर्तमान की हीन और दयनीय स्थिति से व्यथित और पीड़ित है, और एक ऐसा भी क्षण आता है जब अपने सतीत्व की रक्षा के लिए वह दुःख की प्रतिमा बन जाती है । इन मानवीय स्थितिओं का चित्रण प्रसाद ने पूर्ण संवेदना के साथ किया है ।

मिहिरदेव की यह वाणी—राजनीति के पीछे नीति से भी हाथ न धो बैठो,



जिसका विश्व-मानव के साथ व्यापक सम्बन्ध है,' मानवतावाद की घोषणा करती है। वह राज-सत्ता की स्वार्थ और प्रतिहिंसा से ऊपर उठाकर विश्व-मानव की रक्षा के लिए उसका प्रयोग करना चाहते हैं। प्रसाद के नाटकों में मानवतावादो तत्वों के रहते हुए भी प्रमुखतः मानवीय प्रवृत्तियों का ही विश्लेषण हुआ है। यही कारण है कि प्रसाद का चरित्र-चित्रण अप्रतिम हो सका है।



सन्तुष्ट नहीं है—वह इस पृथ्वी को स्वर्ग बनाने की कामना करता है जहाँ देवताओं का निवास होगा। विश्व नियन्ता के इस उद्देश्य को पूरा करने में हम उसे आशोषान्न लीन पाते हैं। त्याग और अनासक्ति के महत्व को समझ रखने हुए वह युद्धों में प्रवृत्त होता है। वैचारिक पक्ष के प्रबल होने के कारण युद्ध की हिंसा और रक्तपात से एक क्षण के लिए वह विरत होता है, यह उसके चरित्र का आदर्श तथा मानवतावादी पक्ष है, पर साम्राज्य की रक्षा और कर्तव्य से हम उसे कभी विमुक्त नहीं पाते। कुभा के रण-क्षेत्र में पराजित होने तथा अपने विश्वासपात्र सहयोगियों के अभाव में वह कुछ समय के लिए निराश हो जाता है, परिस्थिति को देखते हुए विचारशील तथा बीर स्वन्द के लिए यह अस्वाभाविक नहीं है—पर साध्वी रामा की प्रेरणा तथा प्रोत्साहन से वह पुनः कर्म क्षेत्र में प्रवृत्त होता है। अन्त में अपने उद्देश्य को पूरा कर वह रणमंच में हट जाता है। त्याग और शौर्य से पूर्ण ऐसे चरित्र की सर्जना केवल प्रसाद जैसे नाटककार के लिए ही सम्भव है।

### भटार्क

भटार्क मगध का महाबलाधिकृत है। स्कन्दगुप्त के प्रतिद्वन्द्वी के समान वह विघ्न स्वरूप सदा उपस्थित रहता है। सल-नायक की भूमिका का निर्वाह वह पूर्ण सफलता के साथ करता है। सम्राट कुमार गुप्त की हत्या से आरम्भ कर कुभा के रण क्षेत्र तक स्कन्द के मार्ग में विघ्न उपस्थित करता है तथा अनन्तदेवी के प्रति प्रतिश्रुत होने का कारण पुरगुप्त को साम्राज्य का अधिपति बनाने की चेष्टा करता है। नाटक के अन्त में परिस्थितियों के योग तथा उसकी साध्वी जननी कमला के सद्बुद्देश से उसके चरित्र का दूसरा अध्याय आरम्भ होता है और वह हूणों की अन्तिम पराजय में स्कन्द के साथ सहयोग करना है।

भटार्क को इस मत पर पूर्ण विश्वास और आस्था है कि शक्ति और पौरुष के बख पर ही मनुष्य अपने अधिकार प्राप्त कर सकता है। यदि प्रार्थना या दूमरे की सहायता से किसी को कोई वस्तु प्राप्त होनी है तो यथा शीघ्र कोई अन्य समर्थ व्यक्ति उसको अपने अधिकार में ले लेगा। भीख मांगने से कोई अधिकार नहीं प्राप्त होता है—यह उसकी मान्यता है। 'जिसके हाथों में बल नहीं, उसका अधिकार ही कैसा ? और यदि मागकर मिल भी जाय, तो दान्ति की रक्षा कोन करेगा ?' भटार्क का यह वाक्य उसके विचारों का समर्थन करता है।

भटार्क में आत्मसम्मान और उसे अपने वाटुवस पर पूर्ण विश्वास है। वह महत्वाकांक्षी है। चंचल और भयंकर शकराष्ट्र को सुखवस्थित रखने के लिए रण-दक्ष सेनापति के रूप में अपने आपको सौराष्ट्र भेज दिये जाने का संकेत करता है। पृथ्वीसेन का यह वाक्य कि—'आवश्यकता होने पर आपको वहाँ जाना ही होगा, उत्कण्ठा की आवश्यकता नहीं' उसके हृदय में तीर के समान चुभ जाता है।

भटार्क प्रतिशोध लेने के लिये प्रणिज्ञा करता है। उसे पड्यन्त्र में लीन अनन्तदेवी के कार्यो में सहयोग देने का अवसर प्राप्त होता है। भटार्क ने इस प्रकार दो उद्देश्य सिद्ध होते हैं। वह अपने अपमान का प्रतिशोध लेता है तथा उसे अनन्तदेवी के प्रति कृतज्ञता ज्ञापन का भी अवसर प्राप्त हो जाता है। छोटी रानी की सहायता से ही उसे महाबलाधिकृत का पद प्राप्त हुआ था। भटार्क अनन्तदेवी के समक्ष अपनी तीव्र भावना का इस प्रकार अभिव्यक्त करता है—‘महादेवी ! कल सम्राट के समक्ष जो विद्रुप और व्यग-व्याण मुझ पर बरमाये गये हैं, वे अन्तस्तर में गहरे हुए हैं। उनको निकालने का प्रयत्न नहीं करूँगा, वे ही भावी विप्लव में सहायक होंगे। चुप चुप कर वे मुझे सचेत करेंगे।’ महादेवी ! आज मैंने अपने हृदय के मार्मिक रहस्य का अस्मात् उद्घाटन कर दिया है। परन्तु वह भी जान दूँगा समझकर। मेरा हृदय शूलों के लोह फलक सहने के लिये है, धुन्न विष दाक्ष्य घाण के लिए नहीं।’ पुरगुप्त की मगध के सिंहासन पर बैठान के लिए अनन्तदेवी की वर वचन देना है और इसके लिए दूतता के साथ अग्रसर होता है। इस उद्देश्य की निष्ठा के लिए वह साधनो की चिन्ता नहीं करता तथा राष्ट्र के साथ अपनी सकीर्ण मनोवृत्ति के कारण विश्राम-घात करता है।

स्वभाव से भटार्क नीच नहीं ज्ञात होता है क्योंकि ऐसे भी स्थल नाटक में आये हैं जहाँ उसकी प्रसुप्त उदात्त भावनायें प्रबुद्ध होती हैं और उसे अपने किये हुए कार्यों पर परचात्ताप होना है। पृथ्वीसेन, महाप्रतिहार और दण्डनायक अन्तरकलह न हो, इस अभिप्राय से आत्महत्या कर लेते हैं। पुरगुप्त का इससे प्रसन्नता होती है। वह कहता है—‘पाण्डवी सब विदा हो गये अच्छा ही हुआ।’ इस पर भटार्क के मन में जो प्रतिक्रिया हुई है—उससे भटार्क की सदाशयता प्रकट होती है। वह अपने विचार इस प्रकार व्यक्त करता है—‘परन्तु मूल टूई। ऐसे स्वामि-मर्त सेवक।’ गुप्त साम्राज्य के हीरो के से उज्ज्वल हृदयवीर, युवकों का गूढ़ रक्त, सब मेरी प्रतिहिंसा राक्षसी के लिए बलि हो।’ उस इस बात से द्रष्ट होता है कि गुप्त-साम्राज्य के हीरो के से रक्त निदा हो गये।

दूसरे स्थल पर भी उनकी नैसर्गिक स्वच्छता तथा सद्भावना प्रकट हुई है।

देवकी की हत्या के पड्यन्त्र में सम्मिलित सभी अपराधियों की स्वन्द क्षमा करता है। भटार्क अपने को उपवृत्त समझता है तथा स्वन्द के प्रति कृतज्ञ है। प्रपञ्च बुद्धि पुन उसे वागजाल में फसा कर अपने मार्ग पर लाना चाहता है, तथा राज से बदला लेने के लिए उसे प्रेरणा देना है। भटार्क के ये शब्द—‘मैं इतना नीच नहीं हूँ’ उसके अन्तर को खोलन में बहुत दूर तक सहायक होते हैं। वह समझता है कि स्वन्द के विपरीत कोई भी आचरण करने से कृतघ्नता से वसन्ति होना है। वह नीच कर्मों में लीन मनुष्य की स्थिति पर इस प्रकार विचार करता है—‘ओह ! पाप पक में लिप्त मनुष्य को छुट्टी नहीं। कुकर्म उसे जकड़कर अपने नागपाश में

बाध लेना है।' भटार्क के इस वाक्य से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि उसकी सात्विक वृत्ति पर्याप्त रूप से प्रकट नहीं हुई है। किन्तु परिस्थितियों से विवश होकर तथा अनन्तदेवी के प्रति प्रतिधुत होने के कारण वह निरन्तर स्कन्द और राष्ट्र के प्रति विद्रोह करता है।

भटार्क में एक सैनिक की दृढ़ता है, स्थिरता है। जो वह निर्णय करता है उस पर एक मन से आगे बढ़ना है। भटार्क मल्ल और सही, उचित-प्रसूचित का विचार परित्याग कर अपना कार्य करता है। राजाओं का निर्माण बनने में उनके आत्मविश्वास का आधिपत्य ही कारण है। इसीलिए उसे राजनीति में सफलता प्राप्त होती है। लोगों से सन्धि कर वह पुरस्कर्ता को राजसिंहासन प्राप्त कराने के लिए उद्योग करता है। नगरहार के गिरावट के युद्ध में वह स्वयं सम्मिलित होता है। यही उसके चरित्र का एक और पक्ष सामने आता है। वह विलासिता और वीरता को सहजासी समझता है। भटार्क की मान्यता है कि जीवन्त और सशक्त जाति ही विलासी हो सकती है। भोग विलास और कलाओं का सम्मान वही कर सकता है जिसमें वीर्य होता है। भटार्क की यह मान्यता कहा तक उचित है? यह दूसरा प्रश्न है।

समय और परिस्थिति का विचार कर वह अपने मनोवेगों पर नियन्त्रण रखने में भी समर्थ है। एक सैनिक उसकी पूर्वोक्त मान्यता का खंडन करते हुए कहता है कि यवनों से उधार ली हुई सम्पत्ति से आर्य जाति के सात्विक आदर्शों की रक्षा असम्भव है। यह सुनकर भटार्क अप्रसन्न तो होता है पर अपने क्रोध और क्षोभ को नियन्त्रित कर लेता है। उस सैनिक की भटार्क के क्रोध का परिज्ञान नहीं होता है।

भटार्क नारी मनो विज्ञान को समझने में कुशल है। अनन्त देवी के प्रति कृतज्ञ और वचन बद्ध होने के कारण भी उसके प्रति प्रगट किए हुए भटार्क के विचार इस तथ्य का समर्थन करने हैं। वह कहता है— एक दुर्बल नारी हृदय में विश्व-प्रहेलिका का रहस्य बोज है। याह ' किती साहस शीला स्त्री है। देखू, गुप्त-साम्राज्य के भाग्य की कृती यह किपर धुमांगी है। परन्तु इसकी आँखों में काम-पिपासा के संकेत अभी उबल रहे हैं। अतृप्ति की चंचल प्रवचना कपोलों पर रक्त होकर जोड़ा कर रही है। हृदय में दशाओं की दसों विलास का सन्देशवहन कर रही है।'

भटार्क वीर और पराक्रमी है। स्कन्द भी उसकी वीरता को स्वीकार करता है। भटार्क को आत्म-हत्या करने से रोकते हुए स्कन्द के शब्द 'तू म वीर हो, इस समय देश की वीरों की आवश्यकता है' उसकी वीरता को प्रमाणित करते हैं।

कमला की भर्त्सना और मार्मिक उपदेशों को सुनकर भटार्क के चरित्र में

परिवर्तन आना है और वह अपने कुकृत्यों और देश श्रेष्ठ पर पश्चात्तप करता है । अपने दुर्बल तन्त्री की सहायता से पहले तो अपने कार्यों का औचित्य सिद्ध करने की चेष्टा करता है साम्राज्य के विरुद्ध कोई अपराध करने का मेरा ंदेश्य नहीं था, केवल पुरगुप्त को सिंहासन पर बिठाने की प्रतिज्ञा से प्रेरित होकर मैंने किया ।'

किन्तु कमला उसके कार्यों में अपने को कलकिनी समझती है और मर्माहत होकर उससे यह कहती है कि सूरिका गृह में ही मुझे तिरा गला घोट देना चाहिये था । वह आत्महत्या करने के लिए प्रस्तुत होती है । भटार्क माता की व्याख्या देखकर सिहर उठता है क्योंकि मातृ भक्ति के भाव उसमें पूर्ण रूपेण वर्तमान है । कमला के यह वृत्त पर कि तू मेरा पुत्र है या नहीं ? वह कहता है 'मा ससार में इतना ही तो स्थिर सत्य है और मुझे इतने ही पर विश्वास है । ससार के समस्त लाछनों का मैं तिरस्कार करता हूँ किसलिए ? केवल इसीलिए कि तू मेरी मा है और वह जीवित है ।' माता के प्रति श्रद्धा और आस्था ने भटार्क के हृदय परिवर्तन में बड़ा योग दिया है । वह माता की आज्ञा से देवकी का अन्तिम संस्कार राज सम्मान से करने की आज्ञा देता है ।

भटार्क को अब हादिक ग्लानि होती है और वह माता कमला से क्षमा-माचना करता है । भटार्क इसके साथ ही अपनी दुर्बुद्धि से उस कष्ट न पहुँचाने की प्रतिज्ञा करता है और दास्य त्याग देता है । भटार्क अपने घृणित कार्यों को स्वीकार करता है । वह अपनी स्थिति पर पश्चात्ताप प्रगट करते हुए कहता है—'मेरी उच्च-आकांक्षा औरता का दम्भ पाखंड की सीमा तक पहुँच गया है । अनन्त देवी—एक क्षुब्धनारी उसके कुचक में, आशा के प्रलोभन में, मैंने मद दिया दिया । सुना है कि कहीं यहीं एक द गुप्त भी है जहाँ उस महन्त का दर्शन तो कर लू ।'

इस परिवर्तित स्थिति में स्वन्द के दर्शन के लिए वह व्यक्ति हो उठता है—जिसके माथ में आजीवन वह रोके भटकाते रहा । भटार्क जैसे बूढ़ प्रतिज्ञा और वीर योद्धा की मानसिक स्थिति और विचारपरिवर्तन से आशा की जाती है कि वह अपनी सात्विक और शुद्ध भावनाओं की अन्तिम सीमा तक पहुँचाये । इसका परिणाम निश्चय ही व्यक्ति और राष्ट्र के लिए शुभ और सुखद होगा । भटार्क के चरित्र में मध्य की स्थिति नहीं है—जिस प्रकार वह नीचता और दुष्ट प्रवृत्तियों के परिणाम की चिन्ता किये बिना इस सीमा तक पहुँचा देता है कि गुप्त साम्राज्य की स्थिति सकटापन्न हो जाती है वैसे ही इसकी भी सम्भावना है कि जब राष्ट्र प्रेम की भावना आयेगी तो इसे भी उसी दृढ़ता और पराक्रम से चरम परिणति तक वह पहुँचायेगा—जिससे विच्छिन्न सन्तति गुप्त साम्राज्य के सुगठित होने में महायत्ना मिलेगा । हुआ भी यही ।

विजया जब स्वन्द के पैरों पर गिरकर क्षमा माचना करती है और अपनी पुन

पराजय स्वीकार करती है तो भटार्क कहता है—'निलंज्व हार कर भी नहीं हारता, मरकर भी नहीं मरता।' विजया के लिए उसकी धारणा है कि हिंस्र पशु जैसे एकादशी का व्रत नहीं रह सकता अथवा पिताजी शान्ति-पाठ नहीं पढ़ सकते उसी, प्रकार विजया सदा नीच और अविश्वसनीय ही रहेगी। स्कन्द के ऊपर अत्याचार करके वह स्वयं लज्जित है और क्षमा याचना करता है। विजया के प्रति उसके मन में घृणा और अनादर का भाव इस सीमा तक पहुँच गया है कि उसके शत्रु का अग्नि सत्कार करना भी उसे अनुचित जान पड़ता है। इसलिए उस जमीन में गाढ़ने के लिए भूमि खोदता है। विजया के रत्न गृह को पाकर वह बहुत प्रसन्न होता है।

भटार्क का देश-प्रेम आज चरमसीमा को स्पर्श करता है। उसके पास जो कुछ भी है वह राष्ट्र के लिए समर्पित है। स्कन्द से अपनी उदात्त-भावना को व्यक्त करते हुए कहता है—'हा सम्राट। यह हमारा है, इसीलिए देश का है। आज से मैं सेना-सकलन में लगूँगा।' भटार्क का सब कुछ शरीर, मन और भावनाएँ देश के लिए हैं। आज देश और राष्ट्र से उसका अस्तित्व पृथक् नहीं रह गया है।

स्कन्द और राष्ट्र दोनों को वह शरीर और आत्मा के समान एक समझता है। इनके प्रति अपनी समस्त श्रद्धा और निष्ठा समर्पित करता है। स्कन्द अपना उद्देश्य पूरा कर सघर्षमय जीवन से विराम लेना चाहता है। पुरगुप्त को युवराज की घोषणा कर भटार्क की प्रतिज्ञा पूरी करता है। स्कन्द की केवल एक ही इच्छा है। वह चाहता है कि दुर्दशा न हो। देश सदा उन्नत और समृद्धिवादी रहे। इसके प्रत्युत्तर में वह भटार्क के भाव्य स्कन्द के प्रति श्रद्धा और उसकी दृढ़ कर्तव्य-भावना की घोषणा करते हैं—'देवव्रत अभी आपकी छत्रछाया में हम लोगों की बहुत सी विजय प्राप्त करनी है, इस प्रकार हम कह सकते हैं कि भटार्क दृढ़ निश्चयी, पराक्रमी तथा महत्वाकांक्षी चरित्र है। वह पूर्ण रूपेण मानवीय दुर्बलताओं और सद्बुक्तियों से भूषित है। सल नायक की भूमिका में स्थिर रहने के कारण उसके चरित्र का असत्पक्ष ही अधिक विकसित हुआ है।

### पर्णदत्त

स्कन्दगुप्त नाटक में पर्णदत्त का भी महत्वपूर्ण योगदान है। स्कन्द और भटार्क के पदवात् महत्वपूर्ण पुरुषपात्रों में यदि किसी का कथानक के साथ आदि से अन्त तक सम्बन्ध है तो पर्णदत्त का। इस चरित्र में एकरसता है। वह गुप्त-साम्राज्य की श्री-वृद्धि तथा सुरक्षा में आजीवन लीन है। उसके चरित्र में भटार्क जैसे दो विरोधी चित्र नहीं आये हैं, पर भावना की एक सूत्रता में बढ़ाव-उत्तार के चित्र बहुलता से प्राप्त होने हैं। एक वीर योद्धा के समान एकनिष्ठ होकर सम-भाव से साम्राज्य की सेवा में वह अपना सब कुछ अर्पण कर देता है।

गुप्त-साम्राज्य के प्रमुख योद्धा पर्णदत्त के विषय में स्कन्दगुप्त के शब्द—

‘आपकी वीरता की लेख माला शिप्रा और सिन्धु की लहरियों से लिखी जानी है, शत्रु भी उस वीरता की सराहना करते हुये सुने जाते हैं’ उसके शौर्य और पराक्रम की स्वीकृति देते हैं। पर्णदत्त को गण्डध्वज लेकर आर्य चन्द्रगुप्त की सेना के संचालन करने का गौरव प्राप्त हुआ है। इस बृद्ध योद्धा की एक मात्र यही इच्छा है कि ‘अब भी गुप्त साम्राज्य की नामीर-सेना में उसी गण्डध्वज की छाया में पवित्र छत्र धर्म का पालन करने हुए उसी के मान के लिये मर मिटूँ-यही कामना है।’ गुप्त-साम्राज्य के अहित की सम्भावना से भी यह बृद्ध सेनानी मर्माहत हो उठता है।

स्कन्दगुप्त को साम्राज्य के हिताहित से उदासीन देखकर तथा अयोध्या में निर्यत नये परिवर्तन से उसे निराशा होती है। गुप्त साम्राज्य के महाबलाधिकृत का निधन और प्रौढ़ साम्राज्य की खिलास मात्रा में घृष्टि में बृद्ध स्वामिभक्त सेवक व्यथित हो उठता है। उसकी अभिलाषा है कि स्कन्द अपने अधिकारों के प्रति सजग और सावधान हो। वह चाहता है कि सतीत्व ने सम्मान तथा गौआह्वय देवता की मर्यादा की रक्षा के लिये स्कन्द अपने अधिकार को प्राप्त करने के लिये सचेष्ट हो। गुप्त-साम्राज्य की वर्तमान अवस्था देखकर इस बृद्ध को सन्देह होने लगा है कि गुप्त साम्राज्य के भावी शासक अपने उत्तराधिकार का निर्वाह करने में समर्थ होंगे।

स्कन्द को यथार्थ की ओर आकृष्ट करते हुये वह कहता है कि राष्ट्रनीति का क्षेत्र दर्शन और कल्पना से भिन्न है। ऊँचे आदर्श की कल्पना में लीन रहने से निर्यत बिरतुन होते हुये साम्राज्य की रक्षा असम्भव है। पर्णदत्त को मर्यादा का ध्यान है, पर स्कन्द को मर्चन करने की अभिलाषा से वह व्याप्य भी करता है—‘साम्राज्य लक्ष्मी को वे अब अनायास और अवश्य अपनी शरण आने वाली वस्तु समझने लगे हैं।’ पर्णदत्त का एकमात्र अभिप्राय स्कन्द को सक्रिय करना है, जिससे साम्राज्य की अभिवृद्धि और मर्यादा में किसी प्रकार कमी न आने पाये।

चक्रपालित जब स्कन्द की, साम्राज्य के हिताहित से उदासीनता का कारण उत्तराधिकार का अव्यवस्थित नियम बतलाता है तो पर्णदत्त चक्र को यह ममझाते हैं कि वह साम्राज्य का सेवक है। उसे चञ्चलता से कोई ऐसी बात नहीं बहनी चाहिए जो एक सेवक की मर्यादा और शिष्टता के बाहर हो। पर्णदत्त में शिष्टता और गुप्त साम्राज्य की मंगल कामना के भाव पूर्ण रूप से वर्तमान है। स्कन्द जब मालव दून को आदवासन देता है कि सन्धि नियम सही हम लोग मालव की रक्षा के लिये बाध्य नहीं हैं, किन्तु शरणार्थी की रक्षा करना भी हम लोगों का कर्तव्य है तो बृद्ध पर्णदत्त हृदय से प्रसन्न होता है। अपने सतीत्व और आह्लाद को इस प्रकार व्यक्त करता है—‘मुवराज ! आज यह बृद्ध हृदय से प्रसन्न हुआ। और गुप्त-साम्राज्य की लक्ष्मी प्रसन्न होगी।’ पर्णदत्त को अपने बाहुबल पर पूर्ण विश्वास है। स्कन्द के मुख से यह सुनकर कि राजधानी से कोई सहायता प्राप्त नहीं हो सकेगी तथा

आसन बिना मे अपना ही भरोसा करना होगा, वह कहता है—'कुछ चिन्ता नहीं मझाराज ! भगवान सब मगल करेंगे—घलिये विग्राम करें !'

पर्णदत्त सार्थक, स्वामि देश भक्त तथा वीर धोड़ा है । कभी सौराष्ट्र की अन्धस्थित राष्ट्र-नीति को व्यवस्थित करने में लीन है तो कभी कुमा के रण में साम्राज्य के अस्त-व्यस्त होने पर स्कन्द के गायक हो जान के बाद युद्ध से बचे हुए वीरों के संगठन में लीन है ।

निष्ठा और लगन के साथ पर्णदत्त अपने ध्येय को पूरा करने से उस समय भी विचलित नहीं होना जब मालव में स्कन्द का राज्याभिषेक-समारोह हो रहा है । स्कन्द को पर्णदत्त जैसे एकनिष्ठ सच्चे सेवक की अनुपस्थिति श्वेतवती है । पर्णदत्त की उपस्थिति से स्कन्द को और अधिक सतोष और अन्ध प्राप्त होता । वह अपनी उत्सुकता को इन शब्दों में व्यक्त करता है, तब । 'पर्णदत्त इस समय नहीं है ।' 'चक यह मैं देना देता है कि वे सौराष्ट्र की चंचल राष्ट्र नीति की देख-रेख में लगे हैं ।

इसके पश्चात् पर्णदत्त को अनुर्य अक में अत्याचारी हूणों के हाथ में देवमेता की रक्षा करते हुए हम पाते हैं और गुप्त साम्राज्य के रोष तथा टूट हुए वीरों को जीवन रखने के लिए उस वीर को भीख मांगने के लिए द्वार-द्वार की ठोकर खाते हुए देखते हैं । जो कभी अग्नों से अग्नि की वर्षा करता था, तथा जिसको वीरता और शीर्ष पर गुप्त साम्राज्य को अभिमान था, वह आज भिखारी है । सूखी रोटिया जिन्हें कुर्तों को भी देने में सकोच होता था उन्हें आज बच कर सुरक्षित रखना है, उन पर अक्षय-निधि के समान पट्टा देना है । इस वीर अवस्था के लिए वह दुखी नहीं है । पर्णदत्त को अपनी सत्यता और देश भक्ति पर अभिमान है । शोक और शिन्ता के आवेश में पहले तो जन्म देने वाले सप्टा को कोसता है, पर दूसरे ही क्षण उसे कर्तव्य समझकर वह स्वीकार करना है । भीख मांगना उस स्व भिमानो धोड़ा के लिए कितना कठिन और दुःखद है—इसकी कल्पना करना भी कठिन है—पर वह अपने उद्देश्य की सिद्धि के लिए इसे भी करता है । अपने मनोगत भावों को पर्णदत्त इन शब्दों में व्यक्त करता है—'परन्तु जिस काम को कभी नहीं किया, उसे करते नहीं बनना, स्वाय भरते नहीं बनना, देश के बहूत से दुर्दशा ग्रस्त वीर हृदयों की सेवा के लिए करना पड़ेगा । मैं क्षत्रिय हूँ, मेरा यह पाप ही आरम्भ होगा, साक्षी रहना भगवान ।'

पर्णदत्त के दुःखा और कठिनाइयाँ का अन्त यहीं तक नहीं है । नागरिकों की देवमेता के प्रति वामनाशूर्ण बूढ़ादि से उसे मार्मिक व्यथा होती है । वह उसको कोसता है । सम्पत्ति के नाम पर सुन्दर वैपश्य धारण करने वाले इन नागरिकों को नीच, दुःआत्मा और विलास का नारकीय कौड़ा की उपाधि देता है । 'जिस देश



के नवयुवक ऐसे हो, उसे अवश्य दूसरो के अधिकार में जाना चाहिए । देश पर यह विपत्ति, फिर भी यह निरालीषज ।' उसे तरस जाती है इन नवयुवको पर जो ऐसे नीच और कर्तव्य की भावना से हीन हैं । यह व्यवस्था देखकर उसके स्वाभिमान को ठेस लगती है, पर वर्तमान-भावना से प्रेरित होकर भिक्षा-मागना जैसा हेतु कर्म भी वह प्रसन्नता पूर्वक करता है ।

पर्णदत्त की झरलाहट तथा उसका क्षोभ देखकर देवसेना उसे शान्त करती है । उसके प्रत्युत्तर में उक्त प्रत्येक शब्द से पर्णदत्त के वैचारिक घरातल की पतति-शीलता प्रगट होती है । वह कहता है—अन्न पर स्वत्व है भूखों का और धन पर स्वत्व है देशवासियों का । प्रकृति ने उन्हे हमारे लिए—हम भूखों के लिए रख छोड़ा है । वह पाती है, उसे लोटावे में इतनी कूटिलता । विलास के लिए उनके पास पुष्कल धन है, और दरिद्रों के लिए नहीं ।' इससे विदित होता है कि पर्णदत्त में स्वाभिमान के साथ विचारों के क्षेत्र में प्रगतिशील भावना है । उसका स्वाभिमान कचोट उठता है जब वह भोड़ानो को भूल से बिलखते हुए देखता है । पर्णदत्त अपने बिलखते स्वाभिमान को इन शब्दों में व्यक्त करता है—'वे युद्ध में मरना जानते हैं, परन्तु भूल से लड़ते हुए उन्हें देखकर बाँखों से रक्त गिर पड़ता है ।' इन चीरों की रक्षा के लिए पर्णदत्त 'भील दो बाबा । देश के बच्चे भूखे हैं, नगे हैं, असहाय हैं, कुछ दो बाबा' कहने हुए अन्न संचय करना है । उसकी आवश्यकता है उन युवकों की, जो देश की बलिबेदी पर अपने जीवन की आहुति दे सकें तथा सैन्य-मण्ड के लिए धन की आवश्यकता है ।

चक्रपालिन और भीमवर्मा की जयकार से सने झरलाहट होती है । वह धन और जन की भिक्षा चाहता है जिससे देश की शत्रुओं से मुक्त किया जा सके । वह खोज के साथ कहता है—'मुझे जय नहीं चाहिये—भीख चाहिए । जो दे सारता हो अपने प्राण, जो जंग भूमि के लिए उत्साह कर सकना हो जीवन बीमा बीर चाहिये, कोई देगा भीख मे ?' उत्साह के साथ पर्याप्त संख्या में नागरिक आगे आते हैं । स्कन्द सबका नेतृत्व कर देश की स्वतन्त्र करता है ।

प्रमाद जी ने पर्णदत्त के चरित्र के दो चित्र हमारे सामने बड़ी सफलता के साथ प्रस्तुत किये हैं । एक में वह वीर, सम्पा देश वीर स्वामिभक्त है । हमारे चित्र का भी लक्ष्य तो वही है कि मुक्त-साम्राज्य जन्म विहीन तथा समृद्ध हो । पर एक योद्धा और पराक्रमी व्यक्ति की दर-दर भोख मागने में जो मानसिक स्थिति होती है, जिस प्रकार अन्तर्द्वन्द्व में वह पीड़ित होता है—इसका वडा मार्मिक और प्रभावोत्पादक चित्र नाटककार ने प्रस्तुत किया है । ऐसे नागरिकों के सम्मुख उसे हाथ फैलाना पड़ता है जो नीच हैं, विलासी हैं और स्वार्थ के पक्ष में आवणठ मान हैं । पर्णदत्त में क्रोध, झरलाहट, क्षोभ और व्यथा के भाव पैदा होते हैं—पर उनके सामने

एक निर्दिष्ट लक्ष्य है—वह है देश की घनुओं के आतंक से पराधीनता से मुक्त करना । वह सब कुछ सहता है—पर अपने लक्ष्य से विचलित नहीं होता । एक वीर योद्धा को इस परिस्थिति में रखकर उसके मानसिक उत्पीड़न और द्वन्द्व का चित्रण प्रसाद जैसे नाटककार के लिए ही सम्भव है ।

## देवसेना

देवसेना स्कन्दगुप्त की प्रणय-बाहिनी और नाटक की नायिका है वह स्कन्द की शारीरी प्रणय-बाहिनी नहीं किन्तु भावनाओं की देवी है । वह भी अनौकिक देवी नहीं मानवीय देवी है । उसने शारीरिक मिलन को तिलाजलि देकर हृदय-मिलन को ही जीवन्त रक्ता । क्यों ? इसके उत्तर में यही कहा जा सकता है कि देवसेना के बाहर और अन्तर के सघर्ष की परिणति है उसका शारीरी शारवत प्रेम । बाहर से हमारा तात्पर्य उन उच्च आदर्शों से है, नारी के उस पवित्र एवं गौरवयुक्त चरित्र से है, जिसे प्रेमाभिमान पूर्ण त्याग की सज्ञा दी जा सकती है । अन्तर से हमारा अभिप्राय नारी के उस सहज संवेदन से है जो पुरुष के विश्वास-महातप छाया में चुपचाप खड़े रहने की भ्रमता से संपृक्त है । उसके बाहुपाश में खो जाने की लालसा और उसे निनिमेष नयनों से देखते रहने की चाह, उसके राग की रागिनी बन जाने की उत्कट अभिलाषायें ही रमणी के सहज संवेद्य हैं—भाव सम्मोहन हैं, और यही है युवनी का मनोवैज्ञानिक सत्य ।

देवसेना के अन्तर और बाहर दोनों का परिवर्चन नाटककार ने कराया है, उनके सघर्ष को उभाड़ा है, परन्तु विजय हुई है बाहर की ही । उसके अतृप्त प्रेम की प्यासी पुनार छटपटाकर अन्तर्ध्यान हो जाती है और रह जाता है उसका उदात्त स्वरूप जिसके कारण उसका चरित्र अप्रतिम हो जाता है । संगीत सभा की अन्तिम सहृददार और आश्रय हीन-तान सी देवसेना के अतृप्ति में बरसाती नदी का वेग विद्यमान है, परन्तु उनमें विजया की भाँति उद्दाम-वासना का प्रदर्शन नहीं है । उसने कभी भी अपने आराध्य तथा प्राण प्रिय स्कन्द से प्रेम की चर्चा कर उनका अपमान नहीं होने दिया है । उसने नीरव-ओवन, एकान्त व्याकुलता और कचोट की सुख मान लिया है । जब उसके हृदय में रुदन का स्वर उठता है तब उसमें संगीत की बोणा मिला लेती है और उसी में प्रेम की कसक छिपाने का प्रयत्न करती है । प्रेम प्रसंग में देवसेना ने एक ही आसू बहाया है जबकि उसकी सहेलियों ने उस पर व्यंग्य-वाणों की बौछार की थी । परन्तु वह फिर कभी त रोने के लिए इन दृश्यों के साथ प्रतिश्रुत होती है—'यह एक क्षण का रुदन अनन्त स्वर्ग का सृजन करेगा ।' नारी की बिरह-व्यथा को हल्का करने का एक मात्र उपाय है रुदन, पर देवसेना ने तो उस पर भी नियन्त्रण लगा दिया है । ऐसी अवस्था में उसका हृदय कितनी गहरी प्रेम वेदना से बोझिल है यह सहज ही अनुमेय है । ऐसा ज्ञात होता है कि

विरह व्यथा को ही उसने सत्य मान लिया है और उसी में देवसेना को सुख की अनुभूति होती है।

जब देवसेना की सखी कहती है कि 'तुम्हें इतना दुःख है, मैं यह कल्पना भी न कर सकी थी' उसका उत्तर देते हुए वहनी है—'यही तू भूलती है। मुझे तो इसी में सुख मिलता है मेरा हृदय मुझसे अनुरोध करता है, मचलता है, हठता है, मैं उसे माननी हूँ। आखें प्रणय कलह उत्पन्न कराती हैं, चित्त उत्तेजित करता है, बुद्धि झिड़कती है कान कुछ सुनते ही नहीं। मैं सबको समझाती हूँ, विवाद मिटाती हूँ। सखी! फिर भी मैं इस झगडालू कुटुम्ब में गृहस्थी सभालकर, स्वस्थ होकर बैठती हूँ।' स्पष्ट ही है देवसेना के झगडालू कुटुम्ब में उसकी इन्द्रिया, उसकी चेतना के विभिन्न गुण-धर्म सम्मिश्रित हैं। इन्द्रियों का सहज धर्म है सवेदनाशील होना। उनकी सवेदनाओं की टकराहट ही उनका झगडा है। इस प्रकार के अंतर-कलह और मानसिक सघर्ष को नियन्त्रित और सममित करना असाधारण चरित्र का कार्य है।

देवसेना शाश्वत और स्वर्गीय प्रणय की प्रिया है। उसने आत्म सम्यग की बड़ी ही उदात्त और प्रशस्न भूमिका प्रस्तुत की है। उसके समय में उदात्त भावनाओं की चरम परिणति है—मनोविज्ञान में इसी को सबलमेशन की सज्ञा दी गई है। किन्तु देवसेना की पवित्र भाव रश्मियों में प्रेम-पीडा अनुस्यूत है। इसे कौन अस्वीकार कर सकता है? इन्द्रियों के इस कलह-पूर्ण कुटुम्ब में गृहस्थी सभाल कर, स्वस्थ हो कर बैठ रहना देवसेना के लिए असम्भव है। वह तो दूसरों को अपने सम्बन्ध में आरवस्त रहने की सा-खना मात्र देती है। देवसेना का हृदय निराशा और व्यथा का मोड़ घन गया है। उनका यह उद्बोधन इसका प्रमाण है—'हृदय की कोमल कल्पना सो जा। जीवन में जिसकी सभावना नहीं, जिसे द्वार पर आए हुए लौटा दिया था, उसके लिए पुकार मचाना क्या तेरे लिए कोई अच्छी बात है? आज जीवन के भावी सुख, आशा और आकांक्षा सबसे बिदा लेती हूँ।' देवसेना मानव-जीवन के उच्छ्वादशों की पूर्ति के लिए ही भीतिरु सुख की आशा आकांक्षा से बिदा लेती है। उज्ज्वलतम चरित्र की रक्षा की बेदी पर देवसेना ने अपनी मिलन पूसक सवेदनाओं की चढा दिया। उसके हृदय में ऊपर से तो शान्ति सागर हिनोरें ले रहा है—यह स्थिति उसके स्वभाव का अंग बन गयी है—अतः उसे दुःख और व्यथा में आनन्द का अनुभव होता है।

देवसेना ने अपना सब कुछ इस जन्म के देवता और उस जन्म के प्राप्य स्वद के चरणों पर अर्पित कर दिया और इसके प्रतिदान में उसने वेदना मिली विदाई के अतिरिक्त न कभी किसी अन्य वस्तु की कामना की और न कुछ दूसरा स्वीकार ही किया। 'आह 'वेदना मिली विदाई' का प्रत्येक शब्द उसके हृदय की चरण कहानी बन गया है—जिसकी अमिट छाप पाठकों के कोमल चित्त पर अंकित हो जाती है।

देवसेना का स्वाभिमान सात्विक स्वाभिमान अतिम दिनों में भी उसे प्रतिदान शून्य भक्त बनाए रहा । उसकी देश-भक्ति, त्याग, सहिष्णुता आदि अनेक विशेषणों उसके वैयक्तिक अनुराग के ही विभिन्न रूप हैं । अपने अन्तर्द्वन्द्वों से व्यथित और अन्तर से टूटती हुई भी देवसेना राष्ट्र के गौरव की रक्षा में सदा लीन रहती है प्रणय की बलिवेदी पर सबकुछ निछावर कर भी देवसेना कुल-परम्परा की मर्यादा पर आज नहीं जाने देती है ।

देवसेना की चारित्रिक विशेषतायें गेय घन गई हैं । निष्काम प्रणय की प्रतिमा देवसेना प्रसाद की उर्वर कल्पना की देन है । स्कन्द के एक वाक्य से—परन्तु विजया तुमने यह क्या किया ?' देवसेना के जीवन की दिशा बदल जाती है । वह अपनी व्याप-युक्त भावना इन शब्दों में व्यक्त करती है—'आह ! जिसकी आशंका थी वही है । विजया ! आज तू हार कर भी जीत गई ।' देवसेना को जब से यह तथ्य विदित हो जाता है, सभी से अभिमानो भक्त के समान अपने आराध्य स्कन्द की समस्त श्रद्धा के साथ पूजा करता है । उसे किसी प्रकार के स्वार्थ से कटुपित करना नहीं चाहती । विजया के मार्ग में किसी प्रकार का विघ्न उसे असह्य नहीं है । प्रपञ्च बुद्धि जब उसकी बलि देने को प्रस्तुत होता है उस समय देवसेना की केवल यही इच्छा है कि किसी प्रकार विजया के मन से भ्रम दूर हो जाता तो भरने में उसे कोई कष्ट नहीं होता । वह अपने मनोगत भाव को इस प्रकार व्यक्त करती है—'विजया के स्थान को मैं कदापि ग्रहण न करूँगी । उसे भ्रम है, यदि वह छूट जाना ।' अपने जीवन की अपेक्षा विजया के भ्रम को दूर करने का महत्त्व उसकी दृष्टि में अधिक है ।

प्रेम के क्षेत्र में वह महान् आदर्श की रक्षिका है जिसमें नारी एक बार और केवल एक ही बार अपने मानस मन्दिर में अपने श्रिय की सजीव मूर्ति स्थापित करती है । अनन्त काल तक वह उसी की आराधना करती रहती है । देवसेना के हृदय मन्दिर में स्कन्दगुप्त को छोड़ कर न तो कोई दूसरा आया और न वह जायेगा । वह तो अभिमानो भक्त के समान निष्काम होकर उसी की आराधना करेगी । वह अपने उपाध्य को सगरीर मन समर्पित कर चुकी थी किन्तु अब उसे यह ज्ञात हुआ कि स्कन्द की प्रणय आसक्ति विजया की ओर है तब वह नारीत्व की तथा प्रणय की पवित्र भावना की रक्षा के लिए दृढ़प्रतिज्ञ होती है ।

देवसेना का जीवन स्कन्द की दासी बनी रहती है, पर उसके प्राप्य में भाग लेने की कल्पना भी उसे सुखद हो उठती है । उसके प्रेम में स्वार्थ की गन्ध नहीं वह तो त्याग और तपस्या से पवित्र है । देवसेना का प्रणय ऊय-विक्रय तथा आदान-प्रदान की सीमा से ऊपर उठा हुआ है । विजया को यह सदेह है कि स्कन्द को उपकारों के बोझ में लाद कर मुझसे सखीद लिया गया है—उसके सदेह को दूर करते हुए देवसेना कहती है—'शीघ्रता करने वाली स्त्री ! अपनी बसावधानी का दोष दूसरे पर न फेंक । देवसेना मूल्य देकर प्रणय नहीं लिमा चाहती है ।'

उसमे कतव्य की भावना इतनी प्रबल है कि भयकर स्थिति में भी वह अपने मांग से विचलित नहीं होती है। युद्ध की भीषणता से तनिक भी भयभीत नहीं है। युवर्मा को आश्वस्त करते हुये कहती है—भइया आप निश्चित रहिये। उस समय भी अपना प्रिय गान गाने के लिये उत्सुक है। एक द भी कृष्ण की पराजय के बाद उससे एकांत में किसी कानन के कोने में उसे देखते हुए जीवन व्यतीत करने की इच्छा व्यक्त करता है उस समय देवसेना के प्रत्येक शब्द उसकी कतव्य के प्रति सजगता व्यक्त करते हैं—तब तो और भी नहीं। मालव का महत्व तो रहेगा ही परंतु उसका उद्देश्य भी सफल होना चाहिये। आपको आक्रमण बनाने के लिए देवसेना जीवित न रहेगी। इस कथन से देवसेना की कतव्य भावना और राष्ट्रीय गौरव तथा मारीत्व की मर्यादा की रक्षा की ही भावना प्रकट होती है।

राष्ट्र के बचे हुए वीरों की रक्षा के लिए देवसेना को गाकर भीख मागने में न सकोच है न शिश्नक। वह महादेवी की समाधि परिष्कृत करती है। आत्मसम्मान की रक्षा के लिए वह किसी काम को तुच्छ नहीं समझती है। कतव्य में न वह स्वयं विमुख होती है न दूसरे को विमुख देखना चाहती है। एक द अपना ममत्व उसे समर्पित करना चाहता है—पर देवसेना उसे प्रतिशान समझ कर अस्वीकार कर देती है। वह कहती है—मैं दासी हूँ मालव ने जो देन के लिए उरसग किया है उसका प्रतिशान लेकर मृत आत्मा का अपमान न करूँगी। स्कंद को सूचेत करते हुए वह पुनः कतव्य की प्रेरणा इन शब्दों में देती है—सम्राट देखो यही परसती जयमाला की भी छोटी सी समाधि है उसके गौरव की भी रक्षा होनी चाहिए। यह है देवसेना का पवित्र राष्ट्र प्रेम और गौरव रक्षा की भावना जिसके लिये मारी जीवन में सब ऐहिक सुखों की तिलाजलि दे देती है।


देवसेना की भक्ति भावना तथा अपने आराध्य की अधना निष्काम है। उस पवित्र प्रतिभा को किसी प्रकार की कामना से कलुषित वह नहीं कर सकती। उसने अपने को अर्पित कर दिया है—उसके बदले में यदि कुछ भी स्वीकार करती है तो यह उस पूर्य प्रतिभा के प्रति अनाचार होगा ऐसी उसकी मायता है। देवसेना के त्याग पूर्ण चरित्र का एक अविस्मरणीय पक्ष उसकी सहिष्णुता है। उसने अपनी सहेली विजया को निरंतर सभालने की चेष्टा की है। देवसेना ने अपनी इच्छाओं की आहुति देकर उसकी इच्छाओं की रक्षा की है। युवराज पर विजया की प्रथम अनुरक्ति जान कर उसे अपनी मंगल कामना—तम भग्यवती हो देखो यदि वह स्वयं तुम्हारे हाथ लगे भट करती है।

उद्दाम वासना की दसी घन वीर ऐश्वर्य पर प्रेम की तीक्ष्ण यात्री विजया देवसेना के अंतर को समझने में असमर्थ रहती है। मटाक को वरण करने के पश्चात् विजया का समझाती हुई देवसेना उससे कहती है—क्या जो तुमने किया है उसे सोच समझ कर। कहीं तुम्हारे दम्भ ने तुमको छल तो नहीं लिया? तीव्र

मनोवृत्ति के नशाघान ने तुम्हें विषय गामिनी तो नहीं बना दिया।' देवसेना उसे विवेक का आश्रय लेने के लिए सलाह देती है। पर ईर्ष्या और अविवेक से ज्ञान-शून्य विजया को इस सरल प्रश्न में व्यग्न सुनाई पड़ता है। वह देवसेना को अपना शत्रु समझती है। वह देवसेना की भावना तथा उत्तम आदर्शों की भूमिका तब पहुँचने में असमर्थ है।

सगीत से देवसेना को सहज स्वाभाविक स्नेह है। प्रत्येक स्थिति में वह देवसेना का सहायक होता है। देवसेना का सगीत प्रेम सनही नहीं है बल्कि जीवन की प्रत्येक विषमस्थिति में सगीत के द्वारा वह अपने अभावों की पूर्ति करती है। बिना गान के वह कोई कार्य करना नहीं चाहती। विश्व की प्रत्येक कम्पन, हर एक घड़-बन में उसे एक तान सुनाई पड़ती है। बन्धुबर्मा की धारणा है कि देवसेना को गाने का रोग है। देवसेना को विश्व के प्रत्येक परमाणु में सभ और हरी हरी पत्ती के हिलने में लय सुनाई पड़ती है। उसका सगीत-स्नेह दार्शनिकता की सीमा तक पहुँच जाता है। वह सगीत की परिभाषा इस प्रकार करती है- 'भाभी ! सर्गारमा के स्वर में, आत्मसमर्पण के प्रत्येक ताल में, अपने विशिष्ट व्यक्तित्व का विस्मृत हो जाना एक मनोहर सगीत है।'

देवसेना का प्रणय समुद्र के समान गम्भीर है, उसमें जीवन और कर्तव्य के प्रति निष्ठा है। वह अपने प्रेमी को प्राप्त करने में कभी निराश नहीं होती है। उसका विश्वास है कि सार्विक प्रेम के द्वारा प्रणयी इस लोक में असफल भले ही हो जाय, पर अगले जीवन में वह उसे अवश्य प्राप्त करेगा। निष्काम तपस्या में ही जीवन की पूर्ण परिणति उसे प्राप्त होती है।—'कष्ट हृदय की कसीटी है, तपस्या अग्नि है। सम्राट ! यदि इतना भी न कर सके तो क्या। सब क्षणिक सुखों का अंत है। जिसमें सुखों का अन्त न हो, इसलिए सुख करना ही न चाहिए।' भावना और दर्शन से युक्त नारी का उदात्त स्वरूप देवसेना के चरित्र में धनीभूत हो उठा है। यह भी सत्य है कि ऐसे चरित्र की सृष्टि प्रसाद जैसा कवि और दार्शनिक व्यक्तित्व ही कर सकता है।

चाणक्य 

चाणक्य एक राजनीति-विशारद के रूप में जाद्विख्यात व्यक्तित्व है। चन्द्रगुप्त नाटक में उसके चरित्र का राजनैतिकवैशिष्ट्य पूर्ण गरिमा के साथ विकसित हुआ है। नाटक का नायक न होते हुए भी वह नायक के सभी कार्यों के मूल में महत्वपूर्ण भूमिका के साथ वर्तमान दिखलाई पड़ता है। नाटक के आरम्भ से लेकर अन्त तक वह अपनी बुद्धि, तर्क और राजनैतिक विद्वत्ता का उपयोग विभिन्न स्थलों पर अनेक रूपों में पूर्ण विश्वास से करता है और उसे सफलता प्राप्त होती है।

नाटक के आरम्भ में सर्वप्रथम वह गुरु-दक्षिणा चुका कर गृहस्थ-जीवन में प्रवेश करने की इच्छा व्यक्त करता है। चाणक्य की आर्थिक स्थिति सामान्य है—पर उसका पाण्डित्य प्रगाढ़ तथा अप्रतिम है। राजनीति में प्रवेश तो वह परिस्थितियों से विवश होकर ही करता है। शटलीपुत्र लौटने पर चाणक्य अपनी छोटी सी शोषड़ी को दूढ़ता है—पर उसे वह छोटा सा आश्रम नहीं प्राप्त होता है—उसके पिता भी राज-कोष के कारण निर्वासित कर दिये गए थे। अपने पिता के मित्र शकटार के कुटुम्ब की दयनीय दशा सुनकर उसे कष्ट होता है। एक साथ दो दो कुटुम्बों के सर्वनाथ की कहानी से वह मर्माहत हो उठता है। जीवन में प्रवेश करते ही उसे ऐसी स्थिति का सामना करना पड़ता है—जिसकी कल्पना भी उसने तक्ष-शिला के विद्यालय में नहीं की थी। चाणक्य पहले तो क्षुब्ध होता है—भावना के आवेश में आकर वह मगध को उलट देने, नष्ट करने की प्रतिज्ञा करता है। चाणक्य का इस नयी असमावित परिस्थिति में क्रोधाभिभूत हो जाना सर्वथा स्वाभाविक है। पर दूसरे ही क्षण अपने क्रोध और क्षोभ को समझित कर वह गृहस्थ बनने की अभिलाषा प्रगट करता है—'नहीं, परन्तु मेरी भूमि, मेरी वृत्ति, वही मिल जाय, मैं शास्त्र-व्यवसायी न रहूँगा, मैं कृषक बनूँगा। मुझे राष्ट्र की भलाई बुराई से क्या।' सामान्य कृषक-जीवन व्यतीत करने की इच्छा रखते हुए भी जब उसके ब्राह्मणत्व के अहं को ठेस लगती है तो वह अपने पर नियन्त्रण रखने में असमर्थ हो जाता है।

नन्द की राजसभा में प्रवेश करते ही मानव व्यवहार के लिए बौद्ध-धर्म की शिक्षा की वह अपूर्ण सिद्ध करता है। नन्द ब्राह्मणत्व पर आक्षेप करता है तथा उसे ब्राह्मणत्व की शक्ति उबाला चारों ओर धधकती दिखलाई पड़ती है। चाणक्य उसे विश्वास दिलाना है कि ब्राह्मणत्व की शक्ति से ही देश और राष्ट्र का भगल सम्भव है। राष्ट्र का शुभ चिन्तन ब्राह्मण ही कर सकते हैं। बौद्ध धर्म को राष्ट्र रक्षा में असमर्थ प्रमाणित करते हुये वह कहता है—'एक जीव की हत्या से डरने वाले तपस्वी बौद्ध, सिर पर मडराने वाली विपत्तियों से, रक्त समुद्र की आधियों से, आर्यावर्त की रक्षा करने में असमर्थ प्रमाणित होंगे।' चाणक्य अपने विचारों को दृढ़ता पूर्वक कहने में तनिक भी सकोच नहीं करता है। वह नन्द को पर्वतेश्वर की सहायता करने के लिए इन अभिप्राय से कहता है कि यवन सेना भारत के किसी भू-भाग पर भी अधिकार न कर सके। उसकी सभी बातें अनसुनी कर दी जाती हैं और वह अपमानित तथा तिरस्कृत एवं वन्दी कर लिया जाता है। जिस समय चाणक्य को राजसभा से वहिष्कृत किया जा रहा है उस समय के प्रत्येक शब्द उसकी दृढ़ता और निर्भीकता का परिचय देते हैं—'खीच ले ब्राह्मण की शिखा। शूद्र ने अन्न से पले हुए गुरो। खींचले। परन्तु यह शिखा नन्द-कुल की वाङ्मय सपिण्डी है, वह तब न बन्धन में हागी, जब तक नन्द-कुल नि शेष न होगा।' यही से चाणक्य राजनीति के क्षेत्र में पूरी तन्मयता के साथ प्रवेश करता है। आर्यावर्त अन्तर्विद्रोह और बाह्य आक्रमण से जर्जर हो रहा है। इससे चाणक्य की राष्ट्र-प्रेम की भावना

को आघात पहुँचना है। वह अत्याचार पूर्ण नन्द-शासन के नाश और चन्द्रगुप्त को मूर्धाभिषिक्त करने में प्रवृत्त हो जाता है।

मगध के वदीगृह से मुक्त होने पर अपने लक्ष्य की सिद्धि के लिए पर्वतेश्वर की राजसभा में पहुँच कर सैनिक सहायता की याचना करता है। पर्वतेश्वर को यह आश्वासन देना है कि मगध में नन्द शासन की समाप्ति के बाद वहाँ की लक्षाधिक सेना आगामी यवन-युद्ध में आपकी सहायता करेगी। पर पर्वतेश्वर इस मन्त्रणा से सहमत नहीं होता और चाणक्य को वहाँ से भी अपमानित होकर निर्वासित किया जाता है। इस निरस्कार और अपमान में भी चाणक्य का दृढ़ निश्चय तनिक भी विचलित नहीं होता है।

तक्षशिला में रहने के कारण पश्चिमी प्रान्तों की राजनीतिक परिस्थिति से चाणक्य पूर्ण रूप से परिचिन है। उसे यह भी ज्ञात है कि पञ्चनद प्रदेश के राजा पर्वतेश्वर से विरोध के कारण तक्षशिला का युवराज आम्भीक यवनों का स्वागत करेगा। आर्षावर्त को यह दलित होने से रोकने के लिए वह अथक् प्रयत्न करना है। विभिन्न नरेशों को संगठित कर यवनों का सामना करने की चेष्टा करता है, आम्भीक को यवनों की सहायता से आने वाली सकटापन स्थितियों की ओर सचेत करता है। किन्तु उसे सब ओर से निराश होना पड़ता है।

चाणक्य ने ह्योत्साहित होने की शिक्षा नहीं ली है। चन्द्रगुप्त और सिंहुरण को साधन बताकर वह अपने उद्देश्य को सिद्ध करने के लिए आग्रसर होता है। उसने अपने बुद्धिबल और संगठन शक्ति के कारण वे कार्य किए, जो राज्य और सैन्य बल के दृष्टे हुए बड़े बड़े नरेश भी नहीं कर सके। क्षुद्रको और मालवों को संगठित कर उनकी सम्मिलित सेना का संचालन चन्द्रगुप्त की दिशाने में चाणक्य की राजनीतिक दूरदर्शिता कार्य कर रही थी। मालवों के स्वभाववार में युद्ध-परिपद के व्यास पीठ में दिया गया वक्तव्य चाणक्य की राजनीतिक पटुता का प्रबल प्रमाण है। कुछ सभासदों के विरोध करने पर भी अन्त में सभी एक स्वर से चाणक्य के मन का समर्थन करते हैं और चन्द्रगुप्त को अपने शौर्य और पराक्रम प्रदर्शित करने योग्य अवसर प्राप्त होता है। सिकन्दर, जो जगद्विजेता होने का दम्भ भरता था, को पराजित और बाह्य होना पड़ता है। वह चाणक्य की बुद्धि गरिमा को स्वीकार करता है और विनम्रता के साथ कहता है—'धन्य हैं आप, मैं तलवार खींचे हुए भारत में आया, हृदय देकर जाता हूँ। विस्मय-विमुग्ध हूँ। जिससे सङ्ग परीक्षा हुई थी, युद्ध में जिनसे तलवारें मिली थी, उनसे हाथ मिलाकर-मित्रों के हाथ मिला कर जाना चाहता हूँ।' पर्वतेश्वर भी जिसने एक बार चाणक्य को निर्वासित तथा चन्द्रगुप्त के शत्रिय होने में सन्देह प्रगट किया था मुक्त कण्ठ से चाणक्य की बात का समर्थन इस रूप में करता है—'चन्द्रगुप्त के शत्रिय होने का प्रमाण यही विराट



धायोजन है। आर्य चाणक्य। मैं क्षमता रखने हुए जिस कार्य को न कर सका, वह कार्य निस्तहाय चन्द्रगुप्त ने किया।'

चाणक्य का प्रबल राजनीतिक प्रतिद्वन्द्वी राक्षस भी उसकी विलक्षण प्रतिभा को स्वीकार करते हुए कहता है—'चाणक्य। तू धन्य है। मुझे ईर्ष्या होती है।' दूसरे स्थल पर भी वह चाणक्य की राजनीतिक दूरदर्शिता को इस प्रकार स्वीकार करता है—'चाणक्य विलक्षण बुद्धि का प्राहण है, उसकी प्रखर प्रतिभा कूट राजनीति के साथ दिन-रात जैसे खेलवाड़ किया करती है।'

सिक्न्दर से पराजित होने के पश्चात् पर्वतेश्वर भी उसका मित्र बन जाता है। आम्भीक और पर्वतेश्वर की सहायता से सिक्न्दर की सेना के लिए मगध पर आक्रमण करना सरल हो जाता है। ऐसे अवसर पर चाणक्य कुशलता से यह समा-समाचार प्रवर्तित करा देता है कि पचन्द के सैनिकों से भी दुर्धर्ष और पराक्रमी कई लाख सेना घातदु तट पर उन लोगों की प्रतीक्षा कर रही है। इस समाचार से यवन सेना आतंकित हो उठती है और विपत्ति पार करने से अस्वीकार कर देती है। चाणक्य राजनीति के सभी साधन साम-दान दण्ड भेद से समय समय पर काम लेता है।

चाणक्य का लक्ष्य केवल विदेशी आक्रमणकारियों से देश को मुक्त करना मात्र ही नहीं है, वरन् समस्त आर्यावर्त को एक सूत्र में बाँध कर राष्ट्र की विच्छिन्न-खलित शक्तियों को सघटित करना है। इसके साथ ही चन्द्रगुप्त को—जिसकी योग्यता और शक्ति पर उसे विश्वास है, मूर्धाभिषिक्त करना है। इस सक्षय की सिद्धि के लिए वह साधन की विन्ता न कर केवल सिद्धि पर ही अपना ध्यान केन्द्रित रखता है। परिणाम में भलाई हो उसके कामों की कसौटी है। अतः वह पटवन्ध और कूटनीति से मगध की जनता में राज्य के प्रति असतोष असन्तोष फैलाता है। वह ऐसे अवसर को चुनता है जब प्रजा का असतोष नाति के रूप में परिवर्तित किया जा सके। इस प्रकार वह मगध का शासन चन्द्रगुप्त के हाथ देने में समर्थ होता है। राक्षस के अन्तर्द्रोह की वह बड़ी कुशलता और दृढ़ता से शान्त करता है। इसी प्रकरण में मालविका का बलिदान भी होता है।

चन्द्रगुप्त का शासन निष्पण्टक करने के लिए वह बड़ी क्रूरता और हृदय-हीनता का परिचय देता है। कल्याणी जब पर्वतेश्वर के बल्ले में छुरी भोंक कर उसकी हत्या करती है और स्वयं भी आत्म हत्या कर लेती है, चन्द्रगुप्त कल्याणी की आत्महत्या से दुःखी है—पर चाणक्य उसे आज निष्पण्टक समझता है। उसकी मान्यता है कि 'महत्वाकांक्षा का मोती निष्कुरता की खोपी में रहना है। चलो अपना काम करो, विवाद करना तुम्हारा काम नहीं।' वह चन्द्रगुप्त को बिना किसी उत्पन्न

तो दक्षिणा पय जाने का आदेश देता है । राक्षस के षडयन्त्र को निरर्थक करने के अभिप्राय से ही वह विजयोत्सव का निषेध करता है । चन्द्रगुप्त के माता-पिता विजयोत्सव के न होने से अप्रसन्न होते हैं और दोनों बाहर चले जाते हैं । चन्द्रगुप्त भी चाणक्य के इस कार्य से असन्तुष्ट है : किन्तु चाणक्य की दृष्टि तो सिद्धि पर है—साधन की उमे रच मान चिन्ता नहीं । चाणक्य का विश्वास है कि माता पिता के रहते चन्द्रगुप्त के एकाधिपत्य में बाधा पड़ती है । चाणक्य को सब कुछ सह्य है पर चन्द्रगुप्त के एकाधिकार में सैनिक भी विघ्न सह्य नहीं है ।

अपने उद्देश्य की सिद्धि के लिए छल और कपट का आश्रय लेना चाणक्य के लिए कोई बड़ी बात नहीं है । पर्वतेश्वर की मगध का आवा राज्य दिलाने का आश्वासन देकर उसने मगध-नान्ति में उसकी सहायता ली । राक्षस की मुद्रा और पन के द्वारा नन्द और राक्षस में बैमनस्य और शत्रुता कराने की चेष्टा की । राक्षस को बन्दी बनाने और उसे मुक्त करने का अभिनय करके चाणक्य राक्षस का विश्वास प्राप्त कर लेता है । शर के मुख से वास्तविक स्थिति का ज्ञान होने पर राक्षस अपनी मूर्खता पर पश्चात्ताप करता है और यथा शीघ्र मगध पहुँचने की चेष्टा करता है ।

चाणक्य ने अपने निश्चय पर दृढ़ रहने की अपूर्व दमता है । वह जो निश्चय करता है, वही करता है चाहे कोई प्रसन्न हो अथवा अप्रसन्न । परिस्थितियों से आहत होकर उसने निश्चय किया कि 'दया किसी से न मागूंगा और अधिकार और अवसर मिलने पर किसी पर न करूंगा ।' उसने इस प्रतिज्ञा का निर्वाह अपने राजनैतिक जीवन में निरन्तर किया । सभी विपक्षियों से गिन-गिन कर प्रतिशोध लेता है । पर्वतेश्वर ने चन्द्रगुप्त के सन्निध होने में सन्देह किया था । सिक्न्दर को पराजित कर वह पर्वतेश्वर से ही कहलवाता है—'मैं विश्वस्त हृदय से कहता हूँ कि चन्द्रगुप्त आपावर्त का एकच्छन्न समूट होने के योग्य है ।' नन्द ने चाणक्य को अपमानित कर बड़ीगृह में डाल दिया था । नन्द के सभी अपराधों को प्रमाणित कर श्याम सहित उनका बदला चुकाता है । महापद्म की हत्या, शकटार को बन्दी बनाकर उसके साथ पुत्रों की भूल की ज्वाला से मारना, कुलीन कुमारियों का सतीत्व नष्ट करना, तथा ब्रह्मस्व और अनाथ वृत्तियों का अपहरण करना आदि अनेक जघन्य अपराध के लिए उसे दण्डित करवाता है । प्रतिशोध भावना की तीव्रता और गम्भीरता का अनुमान चाणक्य की इस बात से लगाया जा सकता है कि 'हम ब्राह्मण हैं, तुम्हारे लिए भिक्षा माग कर तुम्हें जीवन दान दे सकते हैं, छोड़ो ?' इसमें व्यत्यय के साथ ब्राह्मणत्व की उदात्त भूमिका भी है ।

चाणक्य के चरित्र में निर्भीकता और त्याग की गरिदिरा से विभूषित ब्राह्मणत्व के प्रति अभिमान निरन्तर उपलब्ध होता है । तक्षशिला के मुकुल में आम्भीक जब उस पर कुचक्र करने का आक्षेप लगाता है तो वह इस प्रकार उसके आक्षेपों

का उत्तर देता है—‘ब्राह्मण न किसी के राज्य में रहता है और न किसी के अन्न से पलता है, स्वराज्य में विचरता है और अमृत होकर जीता है। वह तुम्हारा मिथ्या गर्व है।’ चाणक्य का विश्वास है कि ‘ब्राह्मणत्व एक सर्वभौम शाश्वत बुद्धि-वैभव है। वह अपनी रक्षा के लिए, पुष्टि के लिए और सेवा के लिए इतर वर्णों का सद्व्यवहार कर लेगा।’ चाणक्य ने अपने विश्वास और विचार को सदा ही व्यावहारिक जीवन में चरितार्थ किया। पर्वतेश्वर जैसे व्यक्तियों ने भी इस तथ्य को मुक्त कण्ठ से स्वीकार किया है।

चन्द्रगुप्त माता-पिता के चले जाने से दुखी है। इसे चाणक्य की अनधिकार चेष्टा समझकर वह क्रुद्ध है। इस स्थिति में चाणक्य ने निर्भिकता पूर्वक अपने विचार व्यक्त किए। उसने यह भी स्वीकार किया कि ब्राह्मणत्व की सीमा का उल्लंघन करने पर ऐसा ही परिणाम होता है। वह कहता है—चन्द्रगुप्त। मैं ब्राह्मण हूँ। मेरा साम्राज्य कदगा का था, मेरा धर्म प्रेम का था। बौद्धिक विनोद कर्म या, सन्तोष धन या। उस अपनी, ब्राह्मण की, जन्मभूमि को छोड़ कर कहाँ आ गया? सौहार्द के स्थान पर कृष्ण फूलों के प्रतिनिधि काटे, प्रेम के स्थान में भय। ले लो मौर्य चन्द्रगुप्त। अपना अधिकार छीन लो। यह मेरा पुनर्जन्म होगा। जान गया मैं कहाँ और कितने नीचे हूँ।’

चाणक्य व्यग्र और अधीर हो उठता है, मेघ के समान मुक्त वर्णों का जीवन, दान देने तथा सूर्य के समान अबाध आलोक विकीर्ण करने के लिए। वह चन्द्रगुप्त को मेघ मुक्त चन्द्र देवनागर, राजनीति मंच से पृथक् हो जाने के लिए विवश है। अपना कार्य पूरा कर निष्काम भाव से आत्मिक शांति के लिये, ब्राह्मणत्व की महिमा की रक्षा के लिए, सांसारिक मंच से विधायक लेता है।

चाणक्य जटिल राजनीति की सुविधा सुलझाने तथा क्रूरता पूर्वक उसे कार्यान्वित करने में जितना निपुण और दृढ़ प्रतिज्ञा है—वैभवे ही उसके चरित्र का मधुर और भावना से आसित दूसरा पक्ष भी है। पाटलिपुत्र आकर वह अपनी पुरानी झोपड़ी के रतन को देख कर कहता है—इसके साथ मेरी वात्सल्य-बाल की सहस्रो भावस्था लिपटी हुई है, जिन पर मेरी धवल मधुर हसी का आचरण खड़ा रहता था। शिशु की स्निग्ध स्मृति। विलीन हो जा’ वात्सल्यकाल के मधुर रसों को स्मरण कर उसके हृदय में मोठी कसक उठती है।

कुसुमपुरी के ध्वज के पहले चाणक्य अपने कठोर और छल-प्रसारणा से पूर्ण जीवन पर विचार कर रहा है। उसे ज्ञात होता है कि वह अविश्वास, कूटचक्र और छलनाओं का बन्द हो गया है। इस ससार में वह अकेला और सुहृद-विहीन है। युवावस्था में उसकी भी इच्छा थी कि कोई उसका मित्र तथा उसके जीवन में आने वाले हर्ष-विषाद में सहचर होता। कुसुमपुर को देखकर चाणक्य की भाव प्रवणता व्यक्त हो उठती है—‘वह सामने कुसुमपुर है, जहाँ मेरे जीवन का प्रभात

हुआ था। मेरे उस सरल हृदय में उत्कट इच्छा थी कि कोई भी सुन्दर मन मेरा साथी हो। प्रत्येक नवीन परिचय में उत्सुकता थी और उसके लिए मन में सर्वस्व लुटा देने की सन्नद्धता थी।' वह सुवासिनी को भूलने की सतत चेष्टा करता है पर उसकी स्मृति बारबार उसके मानस पटल पर उभर आती है। सुवासिनी के सामने पढ़ने पर चाणक्य की प्रणय-भावना उसकी आँखों में झलक उठती है। उसके स्मरण दिलाने पर चाणक्य अपने को संयमित करता है।

एक ऐसा भी समय आया है जब राक्षस से विरक्त होकर सुवासिनी चाणक्य की ओर आकृष्ट होती है। चाणक्य स्वीकार करता है कि 'इस विजय बालुका सिन्धु में एक सुधा की लहर दौड़ पड़ी थी, किन्तु तुम्हारे एक भू-भग ने उसे लौटा दिया। मैं कगाल हूँ।' चाणक्य की विश्वास हो जाने पर कि सुवासिनी राक्षस के साथ सुखमय जीवन व्यतीत कर सकती है, वह उसे राक्षस से विवाह करने के लिए आदेश देता है। वह आर्य डाकटार के भावी जामाता अमात्य राक्षस के लिये अपना मन्त्रित्व छोड़ देता है और सुवासिनी को सुखी रखने की शुभ कामना के साथ ब्राह्मणोचित त्याग का दृष्टान्त प्रस्तुत करता है।

चाणक्य का चरित्र अत्यन्त प्रभावोत्पादक तथा महिमा मण्डित है। राजनीतिक दूरदर्शिता के साथ उसमें अपने निश्चय पर दृढ़ रहने की विचित्र क्षमता है। वह जो निश्चय करता है—वही होता है। उसकी नीति लता विपत्ति-तम में लड़-लहाती है तथा उसकी दृष्टि परिणाम पर केन्द्रित रहती है। चाणक्य ब्राह्मणत्व का व्याख्याता तथा अपने चिन्तन और विचारों का प्रयोक्ता है। कलिंगा लोक में विचरण करने वाला तथा ऐशान्तिक चिन्तन मनन में लीन वह दार्शनिक और कवि नहीं है, बल्कि राजनीति की कठोर मथार्यता को विश्वास कर अपने अनुकूल बनाने वाला व्यावहारिक जगन का प्राणी है। केवल मित्र ही उसके बुद्धि-वैभव के प्रशंसक नहीं बरन् शत्रुओं ने भी मुक्त कण्ठ से उसका स्तुति गान किया है।

### चन्द्रगुप्त

नाटक के नायक चन्द्रगुप्त में वे सभी गुण वर्तमान हैं जो किसी निर्भीक और वर्तव्य परायण युवक को साधारण स्थिति से उठकर महत्वपूर्ण पद प्राप्त करने के लिए आवश्यक होते हैं। वह स हसी, धीर और रणकुशल योद्धा है। विपत्तियों और कठिनाइयों में दृढ़ रहने की उसमें पर्याप्त क्षमता है। जिसके चरित्र में अन्तर्द्वन्द्व को विकसित होने के लिए अवकाश कम मिला है, फिर भी ऐसे विरोधी विचारों और उनके परिणामों को हम देख सकें। चन्द्रगुप्त को अपने बाहुबल पर विश्वास है—इसका परिचय उसने कई स्थलों पर दिया है। घोरोदात्त नायक की सभी विशेषतायें चन्द्रगुप्त के चरित्र में उपलब्ध होती हैं।

तक्षशिला के गुरुकुल में सर्वप्रथम हम उसे गिहरण की आम्भीक के आश्रमण से रक्षा करते हुए देखते हैं। वह तक्षशिला में शास्त्र-परीक्षा के साथ दक्ष की

परीक्षा देने के लिये भी उत्सुक है। वह यवनो की राजनीति और रण-नीति से परिचित हो चुका है जो उसके भविष्य के निर्माण में बहुत सहायक सिद्ध होता है। आत्म-सम्मान की रक्षा करने के लिए वह आरम्भ से ही सावधान दिखलाई पड़ता है।

चन्द्रगुप्त के चरित्र में साहस, निर्भीकता और आत्म-विश्वास के अनेक दृष्टान्त वर्तमान हैं। वह अपने साहस और पराक्रम से चाणक्य को बन्दीगृह से मुक्त करता है तो वह अमात्य से दृढ़ता पूर्वक कहता है 'शत्रु में डीलने की शक्ति नहीं' और दृढ़ता पूर्वक किवाड़ बन्द कर चाणक्य के साथ बाहर आता है। सिकन्दर के आदेश से आम्भीक, फिलिप्प और एनिसीक्रेटीज चन्द्रगुप्त को बन्दी करने की एक साथ ही चेष्टा करते हैं, पर वह असाधारण पराक्रम से तीनों को आहत कर निकल आता है।

सिकन्दर जब मगध पर अधिकार स्थापित करने के लिए चन्द्रगुप्त की ससैन्य सहायता करने की इच्छा व्यक्त करता है, उस समय वह जो उत्तर देता है, उससे चन्द्रगुप्त की निर्भीकता और स्वावलम्बन का स्पष्ट चित्र सामने आ जाता है। वह सादर निमन्त्रित तथा सिल्लुकस से उपकृत होने के कारण कर्तव्य के अनुरोध से ग्रीक शिविर में आ गया है। पर सिकन्दर उसे गुप्तचर समझता है—चन्द्रगुप्त अपनी स्थिति स्पष्ट करते हुए सिकन्दर से कहता है—'मुझे लोभ से पराभूत गांधार राज आम्भीक समझने की भूल न होनी चाहिए। मैं मगध का उद्धार करना चाहता हूँ। परन्तु यवन युद्धों की सहायता से नहीं।' सिकन्दर से सत्य कहने में उसे न तनिक भय है न सकोच। कायरों की सी बचक शिष्टता से उसे घृणा है। वह पूरे बल के साथ कहता है कि किसी प्रकार के लालच से स्वार्थ साधन के लिए ग्रीक-शिविर में नहीं गया है। प्रत्येक अवस्था में वह शत्रु की ललकार स्वीकार करने में कटिबद्ध रहता है। फिलिप्प के द्वन्द्वयुद्ध के आह्वाण को वह इन शब्दों में स्वीकार करता है—'आधी रात, पिछले पहर, जब तुम्हारी इच्छा हो।' वह मालव युद्ध में अग्रद्विजेता का अभिनय करने वाले सिकन्दर को पराजित करता है। चन्द्रगुप्त जब कभी भी अपने शत्रु को पराजित करता है या उसके जीवन को बहुमूल्य समझकर शत्रु को सुरक्षित चले जान का मार्ग देता है, तो उसमें एक प्रकार की चालीनता और शिष्टता रहती है—जिससे उसकी बीरता की महिमा बढ जाती है।

चन्द्रगुप्त यवन रण नीति से पूर्ण परिचित है। वह पर्वतेश्वर को यवनो की रणनीति भिन्न होने के कारण सावधानी से युद्ध करने की चेतावनी देता है। कल्याणी से गज-सेना की अनुपयोगिता की चर्चा करता है तथा पर्वतेश्वर को पराजय रोकने के लिए पहाड़ी पर सेना एकत्र करने की मन्त्रणा देता है। यवनों की रणनीति के विषय में सिंहरण से विचार करते हुए वह कहता है—'वे हमी लोगों के युद्ध हैं, जिनमें रण भूमि के पास ही कृपक स्वच्छन्दता से हल चलता है। यवन आतक फैलाना जानते हैं और उसे अपनी रण-नीति का प्रधान अंग मानते हैं।'

निरीह प्रजा को लूटना, गावों को जलाना, उनके भीषण परन्तु साधारण कार्य हैं ।' अपने को पूरा करने के लिए शत्रु नीति से युद्ध करने के लिए वह तत्पर होता है । यही कारण है कि चन्द्रगुप्त को युद्ध-क्षेत्र में प्रत्येक स्थान पर सफलता प्राप्त होती है ।

स्वावलम्बन और आत्मसम्मान की रक्षा चन्द्रगुप्त के चरित्र के दो स्वामाविक गुण हैं । परिस्थितियों के विपरीत होने पर वह स्वावलम्बन का परिचय देता है । साहस के साथ सबका सामना करता है— तनिक भी अपने कर्तव्य से विचलित नहीं होता है । आत्म-सम्मान की रक्षा सब कुछ त्याग कर भी वह करेगा— इसकी सूचना तो वह तक्षशिला के गुरुकुल में ही देता है— 'ससार भर की नीति और शिक्षा का अर्थ मैंने यही समझा है कि आत्म-सम्मान के लिये मर मिटना ही उत्तम है ।' अपने इस वचन का निर्वाह उसने जीवन में किया है ।

अपने पिता-माता के चले जाने के पश्चात् चाणक्य से भी जो उसके प्रत्येक कार्य का नियामक और उसका पथ प्रदर्शक है, अपना क्षोभ इस प्रकार व्यक्त करता है— 'वह अक्षुण्ण अधिकार आप कैसे बाँग रहे हैं । केवल साम्राज्य का ही नहीं, देखता हूँ, आप मेरे कुटुम्ब का भी नियन्त्रण हाथों में रखना चाहते हैं ।' वह चाणक्य के अतिशय नियन्त्रण से क्षुब्ध हो उठता है और उसके स्वाभिमान को ठँस लगती है । चाणक्य के चले जाने पर भी वह अधीर नहीं होता है । उसे अपनी शक्ति और बाहुबल पर विश्वास है । सिंहरण के चले जाने पर उसे दुःख तो होता है पर वह अधीर नहीं होता । उसका स्वल्प और दृढ़ होता है । चन्द्रगुप्त दुःख और साहस से मिश्रित भावना को इन शब्दों में अभिव्यक्त करता है— पिता गये, माता गई, गुरुदेव गये, कथे से कथा भिड़ाकर प्राण देने वाला चिर-ग्रहचर सिंहरण गया । तो भी चन्द्रगुप्त को रहना पड़ेगा और रहेगा ।'

सिंहरण के त्याग-पत्र भेजने पर उसका स्वाभिमान गरज उठता है । वह घोषणा करता है कि आज से मैं सैनिक हूँ—केवल सैनिक । अपने सैनिकों से चन्द्रगुप्त के नाम पर प्राण देने के लिये आह्वान करता है ।

सिंहरण को अवकाश देकर आत्म विश्वास को इस प्रकार व्यक्त करता है 'तुम दूर खड़े होकर देखलो । चन्द्रगुप्त कायर नहीं है ।' कर्तव्य के प्रति निष्ठा और आत्मावलम्बन के और भी दृष्टान्त नाटक से उद्धृत किये जा सकते हैं ।

चन्द्रगुप्त अध्यवसायी और परिश्रमी है । लक्ष्य तक पहुँचने में जो भी कठिनाई आती है उसे वह साहस के साथ दूर करता है । अपने बाहुबल से सित्यूकस के साथ होने वाले युद्ध का निपटारा करने के लिए वह कटिबद्ध है । सैनिक, रास्त्र और अन्न की व्यवस्था कर लेने के बाद सैनिक के प्रश्न करने पर कि शिविर कहा

रहेगा ? वह कहता है—‘अरब की पीठ पर, सैनिक, । कुछ सिखा दो और अश्व बदलो एक क्षण विश्राम नही ।’ विजय को वह चिर सहचर समझता है । अदृष्ट की, उसे आत्म विश्वास और निष्ठा के आधिक्य के कारण चिन्ता ही नहीं है । मृत्यु से भी अधिक भयानक को आनिमन करने के लिए वह प्रस्तुत है । उसे परिणाम की चिन्ता नहीं, विजय पर उसे पूर्ण विश्वास है । इस आशा से निर्भर होकर वह कर्म में प्रवृत्त होता है । आरम्भ में भी चन्द्रगुप्त ने कष्ट और अप्रसन्नता को प्रसन्नता पूर्वक सहन किया है । आग चाणक्य के साथ कानन के बीहड़ पथ में भ्रम और व्यास की यातना सहते हुए अपने मार्ग पर आगे बढ़ता है । शरीर शिथिल हो जाता है पर अभ्यवसाय से विमुरा होना वह नहीं मानता ।

चन्द्रगुप्त के विषय में पर्वतेश्वर से की हुई चाणक्य की यह भविष्यवाणी कि ‘क्षत्रिय के शस्त्र धारण करने पर आर्तवाणी नहीं सुनाई पड़नी चाहिए, मीमं चन्द्रगुप्त ही क्षत्रिय प्रमाणित होगा,’—अक्षरार्थ सत्य सिद्ध हुई है । वह अपने शौर्य का उद्योग—केवल साम्राज्य स्थापित करने और शत्रु को युद्ध क्षेत्र में पराजित करने तक ही सीमित नहीं रखता है । बल्कि नारी की मर्यादा की रक्षा भी उसी दृढ़ता से करता है । फिलिप्स की कामुकता के कारण कार्नेलिया का कीमार्ग सफट में है । चन्द्रगुप्त घटना स्थल पर पहुँच कर फिलिप्स की मदन पकड़ कर दबा देता है और क्षमा मागने पर उसे मुक्त करता है । वह भीता से कल्याणी की रक्षा करता है ।

चन्द्रगुप्त केवल मोटा और आत्माभिमानी शीर ही नहीं है । उसके व्यक्तित्व का कोमल पक्ष भी है । बाह्य जीवन के समर्थ में तो वह सर्वत्र विजयी हुआ है । बाहर से यही ज्ञात होता है कि उसके जीवन में पूर्ण सतोष और आनन्द है—पर उसका अंतर खोजला है उसके हृदय में अशांति है । उसे अन्तर की भूल मिटाने का प्रयत्न नहीं प्राप्त होता है । उसे अपनी स्थिति पर खीझ है । उसका मन ऊब सा गया है । उसे किसी अन्तरंग का अभाव खल रहा है । कोई ऐसा अन्तरंग नहीं है जिसके समक्ष वह अपना हृदय खोल सके । मालविका से चन्द्रगुप्त अपने मनोमत्त भावों को इस प्रकार व्यक्त करता है ‘शेष । मुझ देखना चाहो तो मेरा हृदय पाँव कर देखो मालविका । आशा और निराशा का युद्ध, भावों का अभाव से द्रव्य । कोई बर्षा नहीं, फिर भी जाने कोई मेरी सम्पूर्ण सूची में रिक्त चिह्न लगा देना है ।’ वह अपने को दरिद्र समझ रहा है । मालविका की हत्या से चन्द्रगुप्त अधीर और व्यथित होकर सहसा कह उठता है परन्तु मालविका । आह, वह स्वर्गीय कुसुम ।’ जिसे चन्द्रगुप्त ने कर्तव्य के अनुरोध से कन्याओं के प्रणय निवेदन को कभी अनुमति नहीं देना कहा था ‘राजकुमारी समय नहीं’ वही आज की स्थिति में अपने को अभाव-ग्रस्त तथा दुखी अनुभव कर रहा है । साधारण मनुष्यों के समान उसके हृदय में कभी दुर्बलता का भाव भी आ जाता है । वह मधुर गीत सुनने के लिए अधीर हो

उठता है। चन्द्रगुप्त के मानविका से वहे ये शब्द—‘मन मधुप से भी चंचल, और पवन से भी प्रगतिशील है, वेगवान है’ उसकी सुकुमार भावनाओं का द्योतक है।

तृतीय अंक में कान्तेलिया से हुए वार्तालाप में चन्द्रगुप्त के हृदय की कीमल भावनाएँ मुखर हो उठती हैं। उनकी अभिलाषा है कि कान्तेलिया उसे स्मरण-रक्षे। कान्तेलिया यह विश्वास दिलाती है कि मैं पुनः लौटकर भारत आऊंगी। चन्द्रगुप्त प्रश्न के रूप में कहता है ‘उस समय भी मुझे भूलने की चेष्टा करोगी?’ कान्तेलिया के साथ चन्द्रगुप्त का प्रणय-विकास बहुत ही वैज्ञानिक और सयमित रूप में हुआ है। नाटककार ने चन्द्रगुप्त के चरित्र के इस मानवीय पक्ष को विकसित होने के लिए बहुत अवसर नहीं दिया है।

चन्द्रगुप्त में क्षील, कृतज्ञता और न्याय परायणता के तत्त्व पर्याप्त मात्रा में वर्तमान हैं। आर्य चाणक्य के प्रति उसमें भक्ति और श्रद्धा का भाव है। उसकी प्रत्येक आज्ञा का पालन करना चन्द्रगुप्त अपना पवित्र धर्म समझता है। चाणक्य की हत्या का अपराध उसके पिता ने किया है। इस अवसर पर अद्भुत न्याय-प्रियता और कृतज्ञता का परिचय देता है। चाणक्य के यह कहने पर कि पिता और पुत्र के बीच न्याय की रक्षा करना और अपराधी को दण्डित करना बहुत कठिन होगा है, चन्द्रगुप्त अपने पिता से कहता है—‘पिता जी, राज्य-अवस्था आप जानते होगे—वध के लिए प्राण दण्ड होता है और आपने गुरुदेव का—इस आर्य-साम्राज्य के निर्माणकर्त्ता ब्राह्मण का—वध करने जाकर किता गुरुवर अपराध किया है।’ इस प्रसंग से यह प्रमाणित होता है कि चन्द्रगुप्त और शोका के साथ एक निष्पक्ष न्याय वर्त्ता है, वह दुष्टता पूर्वक न्याय की बलिवेदी पर कुछ भी त्याग सकता है।

चन्द्रगुप्त ने सबके प्रति अपने कर्त्तव्य का निर्वाह किया है। सिल्यूकस ने उसकी सिंह से रक्षा की थी। उसके आभार को स्वीकार करते हुए वह कहता है—‘भारतीय कृतघ्न नहीं होते।’ वह स्वीकार करता है कि कृतज्ञता का बन्धन अमोघ है। चन्द्रगुप्त का सिल्यूकस से अन्तिम सघर्ष होता है उसके पहले चन्द्रगुप्त ने—इच्छा व्यक्त की है कि अतिथि की सी अभ्यर्चना करने में उसे विशेष प्रसन्नता हाती पर छात्र धर्म की मर्यादा की रक्षा के लिए उसे युद्ध करना पड़ेगा। युद्ध में घायल सिल्यूकस को सुरक्षित स्थान पर पहुँचाकर चन्द्रगुप्त कृतज्ञता और उदारता का परिचय देता है। मालव के युद्ध में भी चन्द्रगुप्त ने कृतज्ञता के ऋण से उन्मूढ होने के लिये ही सिल्यूकस को सुरक्षित मार्ग दिया था।

अतिथि सत्कार और कृतज्ञता दोनों का ही भारतीय संस्कृति में बहुत महत्त्व है। चन्द्रगुप्त ने इन दोनों का निर्वाह बड़ी सफलता से किया है।

चन्द्रगुप्त छात्र तेज से विभूषित एक स्वावलम्बी, वीर शोका और आत्म-सम्मान की भावना से पूर्ण युवक है। उसमें कर्त्तव्य-परायणता और अपने उद्देश्य



को पूरा करने की पूर्ण समता है। निष्ठा और कष्ट सहिष्णुता आदि जो किसी को लक्ष्य तक पहुँचने में सहायक होते हैं, चन्द्रगुप्त में पर्याप्त मात्रा में विद्यमान है। चाणक्य का सर्वे शासी व्यक्तित्व चन्द्रगुप्त के व्यक्तित्व की गरिमा और उसके कृतित्व को निगल नहीं सका है। चाणक्य और चन्द्रगुप्त एक दूसरे के पूरक कहे जा सकते हैं। चन्द्रगुप्त के चरित्र में अन्तर्द्वन्द्व के विकास के लिए यथोचित अवसर नहीं मिल सका है। उसके चरित्र में पूर्णतः एकरसता तो नहीं है-पर इतना अवश्य है कि स्कन्द के समान चन्द्रगुप्त की अन्तर्बुक्तियों के विश्लेषण का अवसर इस नाटक में नहीं मिल सका है।



# नाट्य-शिल्प का सामान्य विवेचन सैद्धान्तिक भूमिका



नाट्य-शिल्प के विवेचन से हमारा अभिप्राय वस्तु और शिल्प की सीमायें तथा उसमें परस्पर सम्बन्ध और सतुल्य स्थापित करने से है। दोनों के बीच एक स्पष्ट विभाजन रेखा है, जो वस्तु और शिल्प के अस्तित्व को पृथक् करती है, पर यह विचारणीय है कि दोनों में पार्यवय रहते हुए भी एक सफल नाटककार अपनी कृति में किस प्रकार अपने जीवन-दर्शन को अभिव्यक्त करता है तथा वस्तु और शिल्प दोनों की सीमायें सुरक्षित रखते हुए किस प्रकार उनको अपनी रचना में स्थान देता है।

वस्तु पक्ष से हमारा तारक्य मानव यतिविधि तथा मानवीय स्थितियों में है। मानवीय समस्याओं का चित्रण तथा उनका समाधान वस्तु से सम्बन्ध है। मानवीय समस्याओं में सामाजिक और राष्ट्रीय परिवेश, तत्कालीन अनुकूल और प्रतिकूल परिस्थितियों से उत्पन्न विविध प्रश्न व्यक्ति के सम्मुख उपस्थित होते हैं। वेह अनुकूल स्थितियों में अपने जीवन को विभिन्न दृष्टिकोण से देखना है और उस पर विचार करता है। प्रतिकूल अवस्थाओं में व्यक्ति को सामाजिक और वैयक्तिक स्वाधों और हितों की सुरक्षा के लिए संघर्ष करना पड़ता है। इस समय उनके सम्मुख भिन्न प्रकार के प्रश्न उपस्थित होते हैं। व्यक्ति और समाज के लिये यह स्थिति सर्वथा स्वाभाविक है। ऐसी विरोधी स्थितियों तथा जीवन में आये हुए आरोह अवरोह से मानव जीवन का विकास हुआ है। वस्तु की सीमा में इन सभी अवस्थाओं का समावेश होता है। पाश्चात्य और प्राच्य जीवन में मूलतः साम्य होते हुए भी प्राकृतिक और जीवन दृष्टि की विषमताओं के कारण दोनों के जीवन में भिन्नता है। अतः नाटकों में आए कथानक का स्वरूप भी भिन्न है। जीवन दर्शन और अनुभवों की भिन्नता के कारण नाट्य-साहित्य के उद्देश्य में अन्तर आ गया है। लोकरजन की भावना प्रमुख रखते हुए भी पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र में दुस्मान्त रचनायें थोड़ी मानी जाती हैं, जब प्राच्य नाट्य-साहित्य का सुखान्त होना आवश्यक माना गया है।

शिल्प का सम्बन्ध रचना प्रकार से है। कथानक ने विभिन्न अवयवों और उसमें आए हुए विचारों और सघर्षों में सामञ्जस्य स्थापित करना शिल्प विधान के अन्दर आता है। कथानक, चरित्र-चित्रण, संगीत और दृश्यों का विधान इस प्रकार होना चाहिए कि उनमें परस्पर समुपन और सुसंघटन हो। नाट्य शिल्प पर पाश्चात्य और प्राच्य विचारकों ने विस्तारपूर्वक विचार किया है। प्राच्य लक्षण ग्रन्थों में नाटक का लक्ष्य रस-निष्पत्ति मानकर कथानक के संगठन और उसे प्रभावोत्पादक सम्पन्न करने के लिए शिल्प का विधान किया गया है, जबकि पश्चिम में अरिस्टाटल ने वस्तु को प्रमुख स्थान दिया और उसी के अनुसार कथानक के विभिन्न अंगों के संगठन और उसकी रचना पर विचार किया तथा मध्य कालीन स्वच्छन्दतावादी नाटककार शेक्सपियर ने चरित्र-चित्रण की प्रमुखता स्वीकार कर नाटकों की रचना की, जिसमें अरिस्टाटल के शिल्प विधान की पूर्णतः उपेक्षा की गई है। यह होते हुए भी अरिस्टाटल ने शिल्प सम्बन्धी जिन नियमों का विधान किया, उनपर ध्यान देना आवश्यक है। नाटक के कथानक को अरिस्टाटल ने एक पूर्ण इकाई के रूप में स्वीकार किया है, तथा अवयवों के संगठन के विषय में उसकी धारणा है कि नाटक के अंगों का संगठन इस प्रकार होना चाहिए कि उनमें से एक भी अंग इधर उधर न हो सके। यदि एक अंग अपने स्थान से तनिक भी इधर उधर हो तो समस्त कथानक छिन्न भिन्न हो जाय। कथानक के किसी अंग के इधर उधर होने से वस्तु में यदि कोई प्रत्यक्ष अंतर नहीं पड़ता है तो वह पूर्ण इकाई का स्वाभाविक अंग नहीं हो सकता।

सामान्यतः अंक और दृश्य के नाम से सम्पूर्ण नाटक का विभाजन होता है। प्रत्येक अंक अपने आरम्भ, मध्य और अन्त की दृष्टि से स्वतन्त्र होते हुए भी सम्पूर्ण का अंग होता है। नाटककार का कार्य है कि प्रत्येक अंक में केवल कलात्मक अन्विति ही न स्थापित करे, बल्कि वह अंक की नियोजना इस प्रकार करे जिससे कि अंक पूर्ण नाटक-दारीर का अवयव सिद्ध हो। वह सम्बादों द्वारा ऐसा संकेत और झुकाव प्रस्तुत करे कि एक अंक का पहले अंक से उत्पन्न सम्बन्ध स्थापित हो जाय।

चरित्र चित्रण यद्यपि कथानक का अंग है, किन्तु चरित्रों के संघटन में औचित्य और सौन्दर्य का विधान शि पण्य वैशिष्ट्य में अन्दर आता है। चरित्रों के विकास में उनकी मूल प्रवृत्तियों का ही परिस्थितियों और दृश्यों की सहायता से चित्रण होना चाहिए। नाटक में पात्रों की योग्यता और महत्त्व के अनुसार उनके कार्यों और सम्बन्धों का नियोजन आवश्यक होता है। यदि अप्रमुख पात्र को अधिक अवकाश मिलता है और प्रमुख पात्र की उसकी योग्यता और स्थिति के अनुसार अवसर नहीं मिलता तथा प्रमुख चरित्र के मूलगत संस्कारों को उभारने के लिए उचित वातावरण नहीं मिलता है तो चरित्र-शिल्प की दृष्टि से यह अनुचित है।

नारी चरित्रों के चित्रण में भी इस औचित्य का निर्वाह अपेक्षित है, अन्यथा असंगति के द्वारा चरित्रों का पूर्ण विकास नाटकीय सीमा को ध्यान में रखते हुए नहीं हो सकेगा। पात्रों के स्वभाव में परिवर्तन भी सहसा नहीं होना चाहिए। सहसा परिवर्तन से नाटक में अस्वाभाविकता की सृष्टि होनी है। साथ ही यह परिवर्तन भी मूल-गत सस्वरों के अनुकूल ही होना चाहिए।

चरित्र-शिल्प में आज के नाटककार के लिये यह आवश्यक है कि वह पात्रों के बाह्य स्वरूप को ही केवल चित्रित न करे बल्कि उसके अन्तर्भूत को उद्घाटित करने का प्रयत्न करे। विरोधी परिस्थितियों और जोड़न की विषमताओं के कारण पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण पर ही नाटक का चरित्र-चित्रण सफल सिद्ध होगा। प्रसाद के नाटकों में दोनों ही प्रकार के पात्र उपलब्ध होते हैं। चन्द्रगुप्त के चरित्र में अन्तर्द्वन्द्व का स्वरूप विकसित नहीं हो सका है, उसके चरित्र में आरोह तथा अवरोह के लिए पूर्ण अवसर नहीं प्राप्त हुआ है, जैसा स्कन्दगुप्त के चरित्र में हुआ है। नारी पात्रों के चरित्र चित्रण में प्रसाद के चरित्र शिल्प का उत्कृष्टतम रूप उपलब्ध होता है। विरोधी गुण धर्म वाले पात्रों की सृष्टि कर प्रसाद ने उनके चरित्र के विविध पक्षों का उद्घाटन किया है। कोमलता और भावनाओं की प्रतिमा देवसेना जैसे चरित्रों के साथ कठोर और चबल पात्रों की सृष्टि कर प्रसाद ने चरित्र शिल्प की उत्कृष्टता का परिचय दिया है। नाट्य शिल्प की दृष्टि से प्रसाद का चरित्र चित्रण उनके नाटकों में प्रसाद वस्तु के सुव्यवस्थित सघटन की ओर सम्यक् ध्यान नहीं दे सके हैं। उनके कथानक का आयाम विस्तृत है। अरिस्टाटल ने नैतिक व्यापार की भ्रमना पर बहुत बल दिया है। उसने चरित्र के औचित्य का निर्वाह प्रभावोत्पादक होना आवश्यक धनलाया है। कथानक के निर्माण और चरित्र चित्रण दोनों में ही उसने आवश्यकता अथवा सम्भाव्यता के नियम को आवश्यक स्वीकार किया है। पात्रों के आधिपत्य के कारण कथा वस्तु की ग्राह्यता कठिन हो गई है। प्रसाद के बृहदाकार नाटकों पर यह आश्रय उचित जान पड़ता है।

कथानक के आयाम पर विचार करते हुए अरिस्टाटल ने लिखा है कि कथानक का सी-दर्भ ४२६६६ और आयाम पर निर्भर करना है—उनके अनुसार कथानक में एक निश्चित विस्तार आवश्यक होता है जो सरलता से स्मृति में धारण किया जा सके।

कथानक को इतना सूक्ष्म भी नहीं होना चाहिए जिसका बिम्ब स्मृति में न हो सके, और न तो उसका आकार इतना बृहद होना चाहिये जिसे स्मृति में धारण न किया जा सके। इसलिये अरिस्टाटल ने नाटक के कथानक में केवल आधिकारिक कथा को ही स्वीकार किया है। नाटक के आयाम और व्यवस्था के

साथ सभी अंगों की स्पष्टता आवश्यक है। यदि नायक एक है और उसके अनेक कार्यों का अव्यवस्थित और विस्तृत रूप अनुकरण का विषय होता है तो भी नाटक का कथानक सुगठित नहीं हो सकेगा। अतः अरिस्टाटल ने एक सर्वांगपूर्ण काय का अनुकरण पर बल दिया है जिसमें सभी अंगों को सुगुम्फित रूप में प्रस्तुत किया जा सके।

इस प्रसंग में अरिस्टाटल ने समय पर विचार करते हुए लिखा है कि ट्रेजिडी को जहां तक सम्भव है मूय की एक परिक्रमा या इससे कुछ अधिक समय तक सीमित रखने का प्रयत्न किया जाता है, जबकि महाकाव्य के समय के लिये कोई बंधन नहीं है।

इस वाक्य को लेकर यूरोप के नाट्य शास्त्र में भिन्न भिन्न मत व्यक्त किये गये हैं। किसी ने दुस्रा त नाटक में बरह घंटों के काय को उपयुक्त माना है तो दूसरे ने चौबीस घंटे के काय को स्वीकार किया है। यद्यपि दुस्रा त नाटक में भी महाकाव्य की तरह समय की स्वतन्त्रता थी।

इसलिये अरिस्टाटल ने कथानक के आयाम में काय विस्तार को ही प्रमुख तत्त्व स्वीकार किया है। समय को आकार मानकर कथानक की सीमा निर्धारित नहीं की है।

नाटक की भाषा पर विचार व्यक्त करते हुए अरिस्टाटल ने यह स्वीकार किया है कि भाषा अलंकृत होनी चाहिए। लय सामयस्य और गीत की स्थिति को उसने नाटक की भाषा का अनिवार्य तत्त्व स्वीकार किया है। उसने भाषा का उदात्त स्वरूप तो स्वीकार किया है, पर उसमें बागाडम्बर का विधान नहीं है।

गीत की अरिस्टाटल ने आभरण के रूप में स्वीकार किया है। यूनानी नाटकों के समूह गान में गीत मूल कथानक के स्वतन्त्र रूप में प्रयुक्त होता था। गीत के विषय में उसका मत है कि उसे नाटक का अभिन्न अंग बनकर जाना चाहिए। रंग विधान के विषय में अरिस्टाटल का मत है कि दृश्य विधान का सम्बन्ध मूलतः मंच शिल्पी से है। इससे स्वतन्त्र भी दुस्रा त नाटकों का प्रभाव अनुभूति का विषय होता है। दृश्य विधान नाटक के मूल प्रभाव के लिए अनिवार्य नहीं ॥ रंग-कौशल से काव्य के आकषण में वृद्धि होती है पर रंग विधान—जिसका सम्बन्ध शिल्प से है, काव्य कला का विभिन्न अंग नहीं हो सकता है।

प्रगीतात्मक तत्त्व यूरोपीय नाटकों में प्रारम्भ से ही किसी न किसी रूप में उपलब्ध होते हैं। यूनानी नाटकों का तो आरम्भ ही गीत से हुआ है। इंग्लैंड में भी नाटक का मूल धार्मिक संगीतो में निहित है। एलिजाबेथ काल में शेक्सपियर ने अतुल्य रूप से प्रगीत तत्त्व को सुरक्षित रखा है। इससे आरम्भ कालीन नाटकों में प्रगीत के प्रति अधिक अनुराग दिखाई पड़ता है। बाद में थोड़ा-थोड़ा कृतिधो

में अनुकान्त छन्दों की सीमा में भाषा की उसने जीवन के समीप लाने का प्रयत्न किया है ।

दुखान्त नाटको में सम्वेदनशीलता का आधिक्य होता है । मानव की सघन सम्वेदना को जागृत करने की क्षमता दुखान्त नाटको में जिननी होती है, उतनी क्षमता बौद्धिकता को जागृत करने की नहीं । सम्वेदों को अभिव्यक्त करने के लिये लय युक्त छन्द सर्वश्रेष्ठ काव्यात्मक माध्यम है, यह प्राचीन काल से भिन्न जातियों के उदाहरणों से सिद्ध हो चुका है ।

स्वच्छन्दतावादी कलाकार में भावना और कल्पना की प्रमुखता रहती है । वह मानवीय सम्वेदना को उद्बुद्ध करने के लिये अपनी रचनाओं में प्रगीत का प्रयोग करता है । प्रसाद के नाटकों में गीतों का ज़रा प्रयोग हुआ है, वहाँ कवि की अशेष तन्मयता तथा भावाकुलता की अभिव्यक्ति हुई है । उनके गीत प्रायः समय और वातावरण के अनुकूल हैं । यौवन और प्रणय की उल्लास और अनुभूति पूर्ण प्रेमिका का मुक्त सलाप इनके प्रगीतों और गद्य गीतों में व्यक्त हुआ है । भावावेश में प्रसाद का कवि रूढ़ कही-कही अधिक प्रबल हो उठा है, इसलिये नाटकीय मर्यादा का यत्र तत्र उल्लंघन भी हुआ है । प्रसाद जैसे कवि नाटककार के लिये यह स्थिति स्वाभाविक है । नाट्य-दिग्गज के स्थिर नियमों में बधना स्वच्छन्दतावादी नाटककार के लिए सम्भव नहीं है । समग्र रूप में यदि प्रसाद के नाटकों में गीतों की योजना पर विचार किया जायेगा तो उनके गीत नाट्य साहित्य में सम्मान के अधिकारी हैं । 'स्कन्दगुप्त' और 'ब्रह्मगुप्त' में आये हुए किंचित गीतों को यदि नाटकों से पृथक् कर दिया जाय तो वे छायावादी साहित्य की अमर रचना प्रमाणित होंगे । कुछ गीत तो रहस्यवादी प्रवृत्ति के उत्कृष्ट उदाहरण हैं । युद्ध की भीषणता की उपेक्षा कर देवसेना द्वारा गाया हुआ यह गीत—'भरा नैनो में मन में रूप, किसी छलिया का अमल अनूप', इसका प्रमाण है । छलिया अखिल ब्रह्माण्ड में व्याप्त है, उसकी सुधि में विभोर प्राणी के लिये ससार की कोई भी शक्ति विचलित नहीं कर सकती, युद्ध तो एक साधारण बात है ।

इससे हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि गीतों का प्रयोग मानवीय संवेदों को उद्बुद्ध करने के लिए सदा से होता आया है । कालिदास जैसे विश्व विख्यात नाटककारों ने भी मार्मिक भावों को व्यक्त करने के लिए प्रगीतात्मक तत्वों को स्वीकार किया है । 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में अनेक स्थलों पर इसके दृष्टान्त उपलब्ध होते हैं । प्रसाद के गीतों द्वारा कथानक की गति तथा कार्य में जो कहीं कहीं शिथिलता आती है, उसकी पूर्ति भावों की मार्मिकता तथा तन्मयता से हो जाती है ।

भारतीय नाट्य साहित्य का साध्य रस की सिद्धि है । रस की निष्पत्ति के लिए नाट्य-साहित्य के वस्तु और चित्र पक्ष का विस्तृत विवेचन हुआ है । भरत मुनि के

नाट्य शास्त्र से प्रारम्भ कर नाट्य शास्त्र पर अनेक आचार्यों ने नाटक के विविध अंगों का पर्याप्त विश्लेषण और व्याख्या की है। पाश्चात्य नाट्य साहित्य में कथानक और चरित्र-चित्रण पर अधिक बल दिया गया है जबकि आरम्भ से भारतीय आचार्यों ने काव्य और नाटक में रस-निष्पत्ति को ही प्रमुखता दी है। रस की सीमा इतनी व्यापक है कि उसके अन्दर कथानक और चरित्र-चित्रण सबका समावेश हो जाता है। कर्तु, नेता, रस और अभिनय में सभी तत्वों का समावेश हो जाता है जो नाटक के लिए अनिवार्य है।

नाट्य-शास्त्र में कथा वस्तु के सगठन तथा पात्रों की मीथ्यता, उनकी स्थिति और कार्य पर बड़ी सूक्ष्मता से विचार किया गया है। कार्यावस्थाएँ, अर्थ प्रकृतियाँ और सन्धियों के विधान द्वारा कथा-वस्तु के सगठन और भिन्न-भिन्न अंगों के यथा-स्थान रखने की व्यवस्था की गई है। रंगमंच के निर्माण और उसकी साज सज्जा का विस्तृत वर्णन करने के पश्चात् सर्व प्रथम सूत्रधार आता है जो नाटककार की भावानुभूति को रंगमंच पर भौतिक प्रदर्शनों द्वारा अवतरित करने का प्रस्ताव करता है।

आगिक, वाचिक, अध्यात्म, नियतथाव्य, अर्थ और सात्विक अभिनय के भेद हैं। किन्तु देश, काल और परिस्थिति के अनुसार अभिनय के साधनों और रूपों में पर्याप्त परिवर्तन हो चुका है। आजकल वैज्ञानिक साधनों के विकास के कारण अनेक अर्थों और स्थितियों का प्रदर्शन सरल हो गया है इसलिए उनके सकेतात्मक साधनों की आवश्यकता अब नहीं रह गई है। अनान्तिक, अवधारित और आकाश भाषित का प्रयोग आजकल अनावश्यक हो गया है। उन्नत रंगमंच तथा वैज्ञानिक साधनों के द्वारा इनको प्रकट किया जा सकता है।

एलिजाबेथ-काल में रंगमंच के अविकसित होने तथा दृश्यों के प्रदर्शन की व्यवस्था न होने के कारण विस्तृत विवरण और सूचना की आवश्यकता होती थी, पर आधुनिक प्रेक्षागृहों में इस प्रकार के प्रदर्शन की समुचित व्यवस्था के कारण इस प्रकार का वर्णन सर्वथा अनावश्यक हो गया है। अब पर वैज्ञानिक साधनों के द्वारा ऐसे दृश्य प्रस्तुत किये जा सकते हैं कि जिनमें बाथों का पर्याप्त सात प्रेक्षकों को प्राप्त हो जाय।

कथानक के सगठन पर पाश्चात्य और प्राच्य नाट्य शास्त्रों में समान रूप से विचार किया गया है। जीवन के प्रति दृष्टिकोण तथा लक्ष्य की भिन्नता के कारण कथानक के नियोजन सम्बन्धी नियमों में अन्तर आ गया है। पाश्चात्य स्वच्छन्दतावादी नाटकों में सधर्म और द्वन्द्व की प्रमुखता प्राप्त है तथा दुष्प्रान्त नाटक श्रेष्ठ समझे जाते हैं। पाश्चात्य नाट्य शास्त्र में निरूपित पाँच अवस्थाओं और भारतीय नाट्य शास्त्र की कार्यावस्थाओं में भेद होते हुए भी बहुत कुछ साम्य है। वहा एनपीओशन आरम्भ की अवस्था है जिसका प्रारम्भ सधर्म से होता है।

यह सघर्ष दो विरोधी आदर्शों, सिद्धान्तों अथवा उद्देश्यों का होता है। इसमें नायक और प्रतिनायक इस सघर्ष के आधार बन जाते हैं। भारतीय शास्त्र के अनुसार आरम्भावस्था में कथानक का आरम्भ होता है और फल की इच्छा जागृत होती है।

**इन्सिडेन्ट**—कथानक के विकास की दूसरी अवस्था है। इसमें पात्रों अथवा आदर्शों का सघर्ष एक निश्चिन्त सीमा तक गतिशील होता है। चरित्रों के अन्तर्द्वन्द्व का विकास होता है। प्रयत्न नामक कार्यावस्था से इसमें साम्य है।

**क्लाइमैक्स**—सघर्ष की सीमा यहाँ चरमावस्था को पहुँच जाती है। चरित्रों और आदर्शों के सघर्ष में किसी एक पक्ष की विजय प्रारम्भ होती है। प्राप्त्याशा में फल प्राप्ति की आशा होती है। प्रयत्न के बाद प्राप्त्याशा न मरू कार्यावस्था का विधान स्वाभाविक हो जाता है।

**डिनोमा**—यहाँ सघर्ष क्षीण हो जाता है। दो पक्षों में कोई एक दुर्बल हो जाता है। यह उतार की स्थिति है, जहाँ विजय पक्ष की विजय निश्चिन्त हो जाती है। इसमें और नियताप्ति में समानता है, किन्तु इसकी अपेक्षा नियताप्ति में प्राप्त्याशा का अधिक निश्चिन्त और स्पष्ट रूप हमारे सम्मुख आता है।

**वैटेस्टाफी**—यह अन्तिम कार्यावस्था है, जहाँ समस्त सघर्ष समाप्त हो जाता है। फलागम की अवस्था से साम्य होते हुए भी नाटक के प्रति सामान्य धारणाओं में मतभेद होने के कारण, इसमें भेद हो जाता है। पाश्चात्य सिद्धान्त के अनुसार ट्रेजिडी का दुःखांत होना आवश्यक है। भारतीय दृष्टिकोण के अनुसार नायक को सघर्ष करना पड़ सकता है, पर सघर्ष और बाधाओं को अतिश्रमण करना भी उसके लिए आवश्यक है। नायक को इच्छित फल की प्राप्ति होती है, पर पाश्चात्य नाटक में सर्वनाश की अन्तिम अवस्था है। फलागम का स्वर्ण प्रवेश निश्चित है, यही कारण है कि भारतीय नाटकों में वृन्तुहल और जिज्ञासा के लिए स्थान रहते हुए भी पाश्चात्य नाटकों के समान सघर्ष का विकास नहीं हो पाता है। उद्देश्य में भिन्नता होने पर भी दोनों की कार्यावस्थाओं में साम्य है।

आज की परिवर्तित सामाजिक और वैचारिक स्थिति में नाटककारों में प्राचीन नियमों के प्रति उपेक्षा का भाव पाया जाता है। अतः सभी कार्यावस्थाएँ और अर्थ प्रकृतियों को ध्यान में रखकर नाटकों को रचना नहीं होती है। वस्तुतः वे तीनों नाट्य की तीन स्थितियों से सम्बद्ध हैं। अर्थ प्रकृतियों का सम्बन्ध कथा-वस्तु की विभिन्न वस्तु स्थितियों से है। यूरोपीय नाट्य साहित्य में वस्तु के विभाजन में आदि, मध्य और अन्त के समान इसका सम्बन्ध कथानक के संगठन से है। वस्तु का यह विभाजन रचनात्मक भूमिका को स्पर्श करता है। बीज से आरम्भ होकर कार्य तक वस्तु के प्रत्येक अंग के संगठन पर ध्यान केन्द्रित किया गया है। इसलिए



पताका और प्रकरी कथाओं की स्थिति की नियोजना और उनकी सीमाओं का निर्धारण भली भाँति विद्या गण है। पताका, प्रासंगिक कथा का भेद है, इसके नायक का पृथक् महत्व नहीं, वह मूल कथा को ही अपने कार्यों द्वारा विकसित करता है। प्रकरी का प्रयोजन मूल कथा का सौन्दर्यवर्धन है। 'जिस प्रकार मनुष्य की आवृत्ति और उसके अंगों की समृद्धि होने पर उसका सौंदर्य निखरता है, उसी प्रकार अथ प्रकृति की समृद्धि पर नाटक में सम्यक् आकर्षण आता है।' कार्यावस्थाओं और अर्थ प्रकृतियों में सामञ्जस्य स्थापित होता है और नाटक की प्रभावोत्पादकता में वृद्धि होती है। इस प्रकार के नियमों के आधार पर हिन्दी नाटकों में नाटककार का ध्यान जिज्ञासा को दृढ़ की भूमि पर चरम सीमा तक पहुँचाने में ही केन्द्रित रहता है। इसका कारण यह है कि नाटककार के पास समय सीमित है, घटना प्रवाह की तीव्रता से नाटक में भावना की गम्भीरता पैदा होती है। भारतीय नाट्य-शास्त्र में सघर्ष के चरम विकास के बिना भी आशा और निराशापूर्ण स्थितियाँ उत्पन्न कर फल की प्राप्ति का विधान किया गया है। इसका यह अभिप्राय नहीं कि फलानाम के निश्चिन्त रहने के कारण कौतूहल और जिज्ञासा के विकास के लिए यहाँ पूर्ण अवकाश नहीं मिला है। 'अभिज्ञान शाकुन्तल' इसके उदाहरण में प्रस्तुत किया जा सकता है।

वस्तु योजना और चरित्रों के विकास के बाद शिल्प का प्रमुख सम्बन्ध अभिव्यक्ति से है और यह अभिनय का आधार है। प्रेक्षक और पाठक तक कवि अथवा नाटककार के भावों को पहुँचाने के लिए भाषा प्रमुख माध्यम है, ऐसे ही भावों को व्यक्त करने में अभिनय भी सहायक होता है। कथोपकथन के विविध रूपों में नाटककार भाषा के द्वारा अपने विचारों और भावों को व्यक्त करता है। आजकल प्रकृतिवादी नाटका में भाषा की दैनिक जीवन के समीप लाने के लिए चेष्टा की जा रही है। पर सामान्य भाषा में अनभूति की गम्भीरता और पाश्चात्य कला का समावेश कहाँ तक हो सकेगा? यह कहना कठिन है। नाटक की भाषा सामान्य जन साधारण की भाषा की अपेक्षा निश्चय रूप से अधिक कलात्मक होगी, जिसमें भावाभिव्यक्ति की शायत्तिक क्षमता हो।

प्राचीन काल में पाश्चात्य और प्राच्य दोनों देशों में ही कथोपकथन सम्बन्धी सामान्य स्थिति है। मावात्मक पद्य का प्रयोग कथा वस्तु के विकास में स्थूल विशेषों पर हुआ है। अन्तर्द्वन्द्व को प्रेक्षकों के सम्मुख लाने के लिए 'स्वगत' का प्रयोग किया गया है। पाश्चात्य नाटकों में नियत श्रान्त्य का प्रयोग सामयिक विचारों और परिस्थितियों की सूचना देने के लिए होता था। आकाशभाषिन का प्रयोग प्राचीन नाटकों में विशेषण होता था। अदृश्य पात्र से इसके द्वारा रगमज स्थित पात्र चित्र करता था। कभी कभी एक ही पात्र स्वयं प्रकट करता और उत्तर

भी स्वयं दे देता था। पदों के भीतर से घटनाओं और कार्यों की सूचना देने की प्रथा समान रूप से प्रचलित थी। आज के नाटकों में इनका प्रयोग बहुत ही कम होता है, क्योंकि इससे अस्वाभाविकता की सृष्टि होती है।

नाटकों के प्रभाव और उद्देश्य को जीवन की विस्तृत भूमिका पर चित्रित करने की प्रथा प्राचीन काल में उसी प्रकार थी, जैसी आज है। पर परिस्थितियों और सामाजिक दशाओं के परिवर्तन के कारण आज के नाटकों में जीवन के मर्यादों को चित्रित करने की प्रवृत्ति बलवती हो रही है। प्राचीन काल में आदर्शों की ओर अधिक ध्यान रहता था, यही कारण है कि नाटकों का नायक धीरोदात्त होता था, जिसका चरित्र सामाजिक के सम्मुख आदर्श और शिक्षा का उदाहरण प्रस्तुत करता था। यूरोपीय नाटकों में आदर्शवादी प्रवृत्ति तो उस प्रकार बलवती नहीं थी, पर नायक का महत्व निश्चित रूप से स्वीकृत था। जिस प्रकार यूरोपीय नायकों को स्वाभाविक दुर्बलता और उनकी भूलों का दुष्परिणाम जीवन में भुगतना पड़ता था, भारतीय नायकों के सामने वसी स्थिति नहीं आती थी। पाश्चात्य नाटकों में नायक राज-परिवार अथवा सामन्ती परम्परा से युक्त होते थे—भारतीय नायक भी कुलीन और इतिहास प्रसिद्ध व्यक्ति होते थे, पर पाश्चात्य नायक को सर्वदा निर्दोष नहीं होना चाहिए। वह किसी न किसी स्वभाव दोष या निर्णय में भूल करने के कारण दुर्भाग्य का शिकार बनता था। भारतीय नाट्य शास्त्र में नायक का विधान इससे प्रचलित भूमिका पर हुआ है। इसमें किसी स्वभाव दोष और निर्णय करने में भूल का विधान नहीं है, इसका कारण यह है कि यहाँ नाटकों का अन्त आनन्द और फलागम में होता है। इसलिए नायक के चार भेदों में किसी के लिए भी यह आवश्यक नहीं कि उसके स्वभाव में कोई मूलभूत दुर्बलता हो। केवल धीरोद्भूत नायक उग्र, अहंकारी और आत्म-श्लाघा युक्त होना है। शीघ्र पात्र अथवा प्रतिनायकों में ही ऐसे चरित्र उपलब्ध होते हैं, जिनकी पराजय द्वारा सत् और आदर्श की विजय दिखाई जाती थी। शिल्प का सम्बन्ध नायक और प्रतिनायक तथा अन्य पात्रों की योग्यता और महत्ता को ध्यान में रखने हुए उनके नियोजन और मर्यापन सघटन में है।

नाट्य शिल्प के सामान्य विवेचन के पश्चात् प्रश्न यह उठता है कि वस्तु और शिल्प में किसकी श्रेष्ठता पर नाट्य-कृति का श्रेष्ठ होना आधारित है। वस्तु और शिल्प दोनों में अन्धो-यात्रय सम्बन्ध है। नाटककार किसी पूर्व निर्धारित शिल्प-विधि को ध्यान में रखे बिना भी यदि नाटकों की रचना करता है तो निश्चय ही वह किसी न किसी प्रकार वस्तु के नियोजन में तथ्या कथानक, संवाद और गीत की सघटना में शिल्प का आश्रय लेगा। परम्परागत शास्त्रीय नियमों के प्रति हिन्दी के आरम्भ काल से ही नाट्य रचना में उपेक्षा का भाव दिखाई पड़ता है। शास्त्रीय नियमों की जटिलता तथा पाश्चात्य स्वच्छन्दतावादी नाटकों के प्रभाव के

नारण हिन्दी नाटको का विकास स्वतन्त्र रूप से हुआ है। वस्तु की श्रेष्ठता को नाटककारों ने प्रमुख स्थान दिया है।

वस्तु और शिल्प में सामञ्जस्य स्थापित होने पर ही श्रेष्ठ नाटको की रचना सम्भव है। शिल्प पर ही यदि नाटककार अपना ध्यान केन्द्रित करता है और वस्तु का, पूर्णतः देश और काल की आशा आकांक्षाओं को उपेक्षा कर, चयन करता है, तो ऐसी कृतियाँ साधारण कोटि की होंगी। ये नाटक के लक्ष्य और उसकी प्रभावोत्पादक शक्ति से वंचित रहेगी। इसके विपरीत यदि वस्तु पुष्ट है, और नाटक की सीमाओं को ध्यान में रखकर नाटककार अपनी कृति प्रस्तुत करता है तो वह रचना सफल सिद्ध होगी। उसके द्वारा एक आवर्ण की स्थापना सम्भव हो सकेगी और वह जन मानस को रजित तथा आत्म-विभोर करने में सफल होगा। जिस प्रकार कवि की जीवनानुभूति की गहराई और व्यापकता के कारण उसकी काव्य-वस्तु में गरिमा और स्थायित्व आता है, और इसके साथ यदि शिल्प पक्ष भी समुचित रहे, तो उन काव्य का सौन्दर्य और अधिक निखर उठेगा। उसी प्रकार नाटकीय कृतियों में सौन्दर्य की वृद्धि के लिए यह आवश्यक है कि उसके बाह्य और अन्तर में समतुलन स्थापित हो। बाह्य सौन्दर्य का सम्बन्ध शिल्प से है, नाटक ने प्रत्येक अवयव के उचित सघटन और नियोजन से है। अन्तर से हमारा अभिप्राय कथा-वस्तु से है।

प्रसाद के नाटक वस्तु और रस के निर्दोष हैं। नाटको का कथानक, चरित्र चित्रण तथा उसमें आवे दार्शनिक विचार नाट्य-साहित्य की अमर विभूति हैं। बृहदाकार नाटको की कथा वस्तु में विस्तार के कारण उनमें शिथिलता आ गई है किन्तु उन नाटको का काव्यत्व और दार्शनिक गाम्भीर्य सर्वथा सम्मान का अधिकारी रहेगा।



# कला की दृष्टि से कथानक की विशिष्टता की परीक्षा



नाटक में कथानक के संगठन तथा उसकी शिल्पगत विशेषताओं के अध्ययन के लिये प्राच्य और पाश्चात्य लक्षण ग्रन्थों में भिन्न-भिन्न नियमों और तरकों पर विस्तृत विवेचन हुआ है। जीवन दर्शन और प्राकृतिक स्थिति में अन्तर होने के कारण प्राच्य और पाश्चात्य कला-विवेचन के सिद्धान्तों और विचारों में बहुत कुछ साम्य रहते हुये भी अन्तर आ जाना स्वाभाविक ही है। जीवन गति-शील है, उसमें परिस्थितियों के अनुकूल परिवर्तन आवश्यक है, इसलिये कला-विवेचन के सिद्धान्तों में परिवर्तन और विकास की सम्भावना सदा बनी रहेगी। दृष्टान्तियों पूर्व नाट्य शास्त्र के नियम निर्धारित हुए। उन्हीं लक्षणों को ध्यान में रखकर सहस्रों वर्ष पश्चात् भी नाट्य साहित्य पर विचार और विवेचन करना अनुपयुक्त है। पश्चिमी नाट्य-शास्त्र में अरिस्टाटल ने वस्तु को जो प्राधान्य दिया था तथा काल और स्थान की अन्विति की जिस प्रकार आवश्यकता पर बल दिया था—उनके निर्वाह पर पुनर्जागरण काल के कलाकारों ने ध्यान नहीं दिया साथ ही अमर साहित्य की रचना की। चरित्र-चित्रण और शील-वैशिष्ट्य के निरूपण को अरिस्टाटल ने गौण स्थान दिया था, सत्रहवीं शताब्दी के नाटककारों ने उसे प्रधानता दी और जीवन के विविध पक्षों और चरित्रों का उद्घाटन किया।

प्राच्य साहित्य-शास्त्र में नाट्य-नियमों की नियोजना विस्तृत पीठिका पर की गयी है तथा उसका बड़ी सूझमना और विस्तार के साथ भरत मुनि ने विवेचन किया है। किन्तु उन लक्षणों को ही आधार मानकर बीसवीं शताब्दी में सभी नाटक-कारों की कृतियों को परखना उचित नहीं होगा। प्रसाद के नाट्य-साहित्य की शिल्पगत विशेषताओं के अध्ययन के लिये यह आवश्यक है कि प्राचीन निर्धारित लक्षणों को ध्यान में रखते हुये स्वतन्त्र रूप से उन पर विचार किया जाय तथा उनका विश्लेषण हो। प्रसाद के ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक और रोमांटिक नाटकों

की अपनी विशेषतायें हैं—जिनकी अवहेलना नहीं की जा सकती ।<sup>१</sup> उन विशेषताओं के अध्ययन के लिये स्वतन्त्र मानदण्ड की आवश्यकता है जिनके आधार पर उन्हें परखा जाय ।

भारतीय नाट्य-शास्त्र में वस्तु, नेता और रस नाटक के प्रमुख तत्व माने गये हैं । इन्हीं को आधार मानकर नाटक, प्रकरण, भाषा, प्रहसन, डिम, व्यायोग, समवकार, धीधी, थक और ईहामृग दस भेद किये गये हैं । रूपक और उपरूपको का विभाजन इसी आधार पर किया गया है । इनमें विशेष प्रकार की वस्तु, विशेष प्रकार का नेता और रस का विधान है । उदाहरण के लिये 'प्रकरण' का नायक धीर शास्त्र होता है, नाटक की कथा-वस्तु इतिहास प्रसिद्ध होती है तथा अक से कहन रस की प्रधानता होती है । वस्तु, नेता और रस में परस्पर अन्त्योन्वाश्रित सम्बन्ध है—एक के उल्लङ्घन रहने पर दूसरा भी श्रेष्ठ रहेगा । वस्तु यदि नाटकीय गुणों से युक्त है और उद्देश्य की पूर्ति करती है तो नायक, प्रधान पात्र और रस की स्थिति भी बहुत दूर तक स्पष्ट होगी ।

वस्तु के दो भेद हैं—आधिकारिक कथा (वेन प्लाट) और प्रासंगिक (सब-प्लाट) । प्रमुख वस्तु को आधिकारिक तथा गौण कथानक को प्रासंगिक कहते हैं । प्रासंगिक कथा का उद्देश्य आधिकारिक कथा की सौन्दर्य वृद्धि करना और मूल कार्य व्यापार में सहामता देना है । रूपक के प्रधान फल के स्वामित्व अर्थात् उसकी प्राप्ति योग्यता को अधिकार कहते हैं और उस प्रधान फल को प्राप्त करने वाला अधिकारी है । अधिकारी की कथा आधिकारिक वस्तु वही जाती है । प्रधान वस्तु के साक्षक इतिवृत्त को प्रासंगिक वस्तु कहते हैं ।

आधिकारिक और प्रासंगिक दोनों प्रकार के वृत्त प्रख्यात—इतिहास प्रसिद्ध, उत्पाद्य, कल्पित तथा मिश्र हो सकते हैं । संस्कृत नाटकों में प्रायः प्रख्यात और मिश्र वस्तु का प्रयोग किया गया है । अभिज्ञान साकुन्तलम् नाटक की वस्तु इतिहास प्रसिद्ध है यद्यपि उसमें मिश्र का तत्व भी वर्तमान है । उत्तर-रामचरित और मालती माधव में क्रमशः मिश्र और उत्पाद्य वस्तु का प्रयोग हुआ है । प्रासंगिक कथावस्तु के दो भेद हैं—पताका और प्रकरी । सानुबन्ध अर्थात् साथ चलने वाली कथा को पताका तथा बीच में कुछ समय के बाद समाप्त होने वाली कथा को प्रकरी कहते हैं । प्रासंगिक कथा वस्तु में प्रवाह तथा रोचकता लाने के उद्देश्य से पताका स्थानक का प्रयोग होता है ।

संस्कृत नाट्य शास्त्र में वस्तु-संघटन तथा उसकी प्रभावान्विति को ध्यान में रखकर वस्तु के पाँच विभाग किए गए हैं । इसे अर्थ प्रकृति की सजा दी गई है । ये हैं—बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी तथा कार्य । बीज और कार्य वस्तु की दो सीमायें

हैं। कार्य तक पहुँचने में विघ्न और व्याधान की समावना रहती है। जिस प्रकार किसी वृक्ष का बीज बो देने और फल प्राप्ति तक विघ्नो का भय बना रहता है। दोनों के मध्य की स्थिति को बिन्दु, पताका और प्रकरी कहते हैं। बिन्दु समाप्त होने वाली अवान्तर कथा को आगे बढ़ाता है और प्रधान कथा को अविच्छिन्न रखता है।

प्रत्येक रूतक में कार्य या व्यापार-शृंखला की पाँच अवस्थायें होती हैं। उनके नाम हैं—आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति, फलागम। फल की प्राप्ति के लिए जो उत्सुकता होती है उसे आरम्भ तथा उसके लिए द्वािघ्नता से किये गए उद्योग को प्रयत्न कहते हैं। प्राप्त्याशा में फल प्राप्ति की समावना रहती है, साथ ही विफलता का भय बना रहता है। नियताप्ति में फल प्राप्ति का निश्चय होता है तथा फलागम में उद्देश्य की सिद्धि तथा सभी अभीप्सित फलों की प्राप्ति हो जाती है। नाटक में फलागम अवस्था तथा अर्थ प्रकृति कार्य समानान्तर रहते हैं। अन्य चार अवस्थाओं और चार अर्थ प्रकृतियों का सामानान्तर होना आवश्यक नहीं है। साधारणतः सुगठित कथानक से युक्त रूपको में प्राप्त्याशा अवस्था का विधान मध्य में होना चाहिए। नाटक का पूर्वार्ध आरम्भ और प्रयत्न तथा उत्तरार्ध नियताप्ति तथा फलागम में प्रसूत किया जाता है।

पाँचो अर्थप्रकृतियाँ और अवस्थायें नाटकीयगति के भिन्न भिन्न परिवर्तनों से उदय होती हैं। जहाँ कथानक एक सीमा को पहुँच कर दूसरी ओर मुड़ना है तथा जो दर्शकों को सहसा अपनी ओर आकृष्ट कर लेता है—वह स्थल सन्धि के नाम से अभिहित होता है। सन्धि के उचित नियोजन से कथानक का सौंदर्य बढ जाता है। सन्धियाँ पाँच हैं—मुख, प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श और उलसहति या निर्वहण। मुख सन्धि में आरम्भ अवस्था और बीज अर्थ प्रकृति का संयोग होकर अनेक अर्थ रस व्यजित होते हैं। जहाँ बीज का अकुर रूप में कुछ लक्ष्य और अलक्ष्यरूप से उद्भेद होता है अर्थात् नाटकीय प्रधान फल का साधक इतिवृत्त कभी गुप्त और कभी प्रगट होता है, वहाँ प्रतिमुख सन्धि होती है।

गर्भ सन्धि ॥ किंचित प्रकाशित हुए बीज का बराबर आविर्भाव तिरोभाव तथा अन्वेषण होता रहता है। इस सन्धि में प्राप्त्याशा अवस्था और पताका अर्थ प्रकृति रहती है। गर्भ सन्धि की अपेक्षा बीज का अधिक विस्तार होने पर तथा उसके फलोन्मुख होने की अवस्था में जब साप, काव तथा विपत्ति के कारण विघ्न उपस्थित होते हैं तो अवमर्श सन्धि होती है। इसमें नियताप्ति अवस्था और प्रकरी अर्थ प्रकृति होती है। निर्वहण सन्धि में प्रधान प्रयोजन के लिए समाहार होता है। नाट्य-शास्त्र में इन सन्धियों के अगो और सन्ध्यन्तरो का विधान विस्तृत रूप से किया गया है।

संस्कृत नाट्य शास्त्र में दुस्मान्त का विधान नहीं है । फल प्राप्ति अथवा फलागम प्रत्येक नाटक का कार्य होने के कारण नाटक का पर्यवसान सुख में ही होगा । पाश्चात्य नाट्य शास्त्र कामेदी को उपहास प्रधान हीनकोटि की रचना मानता है । भारतीय दृष्टि में रस-परिपाक में बाधक वस्तुओं का रममंच पर प्रदर्शन निषिद्ध माना गया है । देश और समाज की मान्यता के अनुसार जो चेष्टा घृणित, लज्जाजनक अवस्थित और बीभत्स है, तथा जिनका रंग मंच पर प्रदर्शन कष्ट साध्य है और जिनसे लोक मंगल की अपेक्षा अमंगल की संभावना है, उनको मंच पर उपस्थित करने की सम्मति शास्त्र नहीं देता है । दूर का मार्ग, युद्ध, वध, राजविप्लव, स्नान आदि का प्रत्यक्ष प्रदर्शन तथा प्रधान नायक का वध निषिद्ध माना गया है । भारतीय मान्यता के विरुद्ध पाश्चात्य नाटकों में वध, हत्या और युद्ध आदि दृश्यों का प्रदर्शन शास्त्र सम्मत माना गया है । आधुनिक काल के नाटककारी में जिसका मुख्यस्थित रूप भारतेन्दु से आरम्भ होता है—शास्त्रीय नियमों के निर्वाह में अपेक्षा का भाव दिखाई पड़ता है । जीवन में मृत्यु और युद्ध की स्थिति की सत्यता सिद्ध है, अतः इनकी सर्वथा अपेक्षा भी नहीं की जा सकती । इसलिए भारतीय नाट्य शास्त्र विष्कम्भक, प्रवेशक मूलिका, अकास्य और अवावतार के द्वारा इनकी सूचना का विधान करता है ।

वस्तु के विस्तृत विवेचन के पश्चात् नेता और रस पर विचार किया गया है । नेता के चार भेद स्वीकृत हैं—धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित और धीरप्रशान्त । धीरोदात्त नायक शक्तिशाली सम्भीर, दृढ़ और निरभिमानी होता है । धीरोद्धत में दर्प, मात्सर्य, छल, प्रपञ्च और विकल्पा आदि दुर्गुण वर्तमान रहते हैं । धीरललित कलानुरागी, सुजाभिलाषी, और मृदु स्वभाव का होता है । धीरप्रशान्त नायक विनयादि गुणों से युक्त ब्राह्मण या वैश्य कुलोत्पन्न होता है । नाटकों के विषय के अनुकूल नायक का निर्वाचन होता था । नायक का प्रतिद्वन्द्वी प्रतिनायक तथा उसका सखा पीठमर्द, विट या विद्रूपक होता है । प्रसाद ने अपने नाटकों में विद्रूपक का प्रयोग किया है ।

नायक की भाँति नायिका के भी अनेक भेद उपभेद किए गये हैं । स्वकीया, परकीया और सामान्या ये तीन प्रकार की नायिकायें हैं । पुनः अवस्था के अनुसार तीन भेद हैं—मुग्धा, मध्या और प्रोढा । प्रकृति गुण और कर्म के अनुसार नायिका भेद का विस्तार से वर्णन किया गया है ।

वस्तु और नायक के संक्षिप्त विवरण के बाद रस का, जो काव्य का मूलत्वपूर्ण अंग है, और नाट्य साहित्य का उद्देश्य है, विवेचन किया गया है ।

विभाव, अनुभाव और संचारी भाव के योग से रस की सिद्धि होती है । इसे काव्य की आत्मा कहा गया है । काव्य के सहृदय पाठक को लोकोत्तर आनन्द की उपलब्धि होती है । इस अवस्था में वह समस्त जगत् को बाह्य स्थितियों से अपने को

पृथक् कर काव्यानन्द में तल्लीन होता है। स्थायी भाव जो अन्य विरोधी भावों से प्रबल होता है तथा दूसरे भावों की आत्मसात कर लेता है—रस में परिणत होता है। इस दशा में द्वन्द का अभाव रहता है। रस निष्पत्ति से नाटक की प्रभावान्विति पूर्ण होती है।

रंगमंच की ग्राह्य सज्जा, उसके आकार प्रकार के निर्माण के विषय में भरत ने नाट्य शास्त्र में विस्तृत विवेचन किया है। नान्दी पाठ के अनन्तर सूत्रधार देव, साह्यण और राजा की स्तुति करता था। स्थापक अनी स्त्री से वातचीत के स्वरूप प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से नाटक या नाटककार का परिचय देता था—जिसे प्रस्तावना कहते हैं। इसके बाद नाटक प्रारम्भ होता था। संस्कृत साहित्य में भी इन सभी नियमों का पालन पूर्णता से बहुत कम हुआ है। सर्वश्रेष्ठ नाटककार कालिदास और भवभूति ने अपनी अमर नाट्य-कृतियों में शास्त्रीय-विधान का पालन करने में उपेक्षा का भाव दिखाया है। यही कारण है कि इन कृतियों में जीवन की मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है। शास्त्रीय नियमों की जटिलता से आवद्ध बलाकार के लिए जीवन के मार्मिक पक्षों का उद्घाटन कठिन हो जाता है।

### पाश्चात्य

पश्चिमी नाट्य-साहित्य और शास्त्र की उत्स भूमि यूनान है। नाट्य-साहित्य की पर्याप्त रचना के बाद अरिस्टाटल ने उनका विवेचन किया। उन्होंने नाटक के दो विभाग ट्रेजेडी और कॉमेडी किये हैं। इन दोनों में उन्होंने दुस्मान नाटक को बहुत महत्व प्रदान किया है तथा उसे उत्तम कोटि की रचना स्वीकार की है। उनके अनुसार दुस्मान नाटक उस व्यापार विशेष का अनुकरण है—जिसमें गाम्भीर्य तथा पूर्णता रहती है, जिसका एक निश्चित आयाम होता है तथा वह प्रत्येक प्रकार की कलात्मक तथा अलंकृत भाषा छन्द, लय और गीत से युक्त होता है। वह वर्णनात्मक न होकर दृश्यात्मक होता है। इसका उद्देश्य है करुणा और भय के उद्ग्रेक द्वारा इन मनोविकारों का उचित सुधार और परिष्कार करना। अरिस्टाटल ने दुस्मान नाटक के छ तत्त्व स्वीकार किए हैं—कथानक, चरित्र-चित्रण, वर्णनशैली, विचार, दृश्य, और गीत। इनमें से प्रथम दो ठो अनुकरण के साधन हैं, तीसरा अनुकरण का ढंग और अंतिम तीन अनुकरण के आधार हैं। नाट्य-शास्त्र के निर्माण-काल तक जो नाट्य-कृतियाँ निर्मित हुई थी उनके आधार पर नियमों का विधान हुआ। दुस्मान का सबसे महत्वपूर्ण तत्त्व है कथानक, इसमें व्यक्तियों का नहीं बरन् जीवन और कार्य का अनुकरण होता है। कार्य—व्यापार ही जीवन है अतः इसमें जीवन के सुख-दुःख का अनुसरण होता है। चरित्र-चित्रण का स्थान कथानक के बाद आता है। अरस्तू के अनुसार बिना कार्य-व्यापार के ट्रेजेडी का होना असम्भव है—पर चरित्र-चित्रण को छोड़ कर भी उसका निर्माण हो सकता है। घटनाओं के कलात्मक गुम्फन से दुस्मान नाटक जितना प्रभावोत्पादक होता है, वैसा परिष्कृत वर्णनशैली,



विचार-युक्त तथा चारित्र्य-व्यञ्जक भाषण से प्रभाव उत्पन्न नहीं हो सकता है। इसके अतिरिक्त दृष्टेदी में भावात्मक आनन्द देने के अतिरिक्त सबसे प्रबल तत्व परिवर्तन तथा अभिज्ञान के दृश्य कथानक ही अथ है।

अरिस्टाटल ने कथा-वस्तु को दुखान्त नाटकी की आत्मा माना है, और उसे प्रथम स्थान दिया है। चरित्र-चित्रण को यूनानी नाट्य-शास्त्र में द्वितीय स्थान प्राप्त है। कथानक को किसी चित्र की रूप-रेखा के समान वे प्रथम स्थान देते हैं तथा आकर्षक रंग योजना को द्वितीय।

इस क्रम से तीसरा स्थान विचार का है। विचार से उनका तात्पर्य उपस्थित परिस्थितियों में सम्भव और सम्भूत कहने की योग्यता से है। इसके बाद वे वर्णन-शैली, दृश्य और गीत को स्थान देते हैं। सवाद और चरित्र के नियोजन का उन्होंने विस्तार से विवेचन किया है। चरित्र का अभिप्राय नैतिक उद्देश्य प्रगट करना है। जिस सवाद से यह प्रगट होता है कि मनुष्य किसे पसन्द करता है और किसे त्याग करता है, वे सवाद चरित्र व्यञ्जक होते हैं। जिस सवाद से यह उद्देश्य पूरा नहीं होता, उसे वे सवाद की कोटि में नहीं रखते। दूसरी बात यह है कि विचार वहाँ प्राप्त होते हैं जहाँ किसी बात को प्रमाणित किया जाय या खण्डित किया जाय, अथवा किसी व्यापक सिद्धान्त का निर्णय हो। सौन्दर्यवर्धक उपकरणों में गीत प्रमुख है।

कथानक के दो भेद हैं—सरल और जटिल। सरल कथा वस्तु में कार्य सुसम्बद्ध होता है। इसमें नायक के भाग्य का परिणाम बिना आकस्मिक परिवर्तन तथा अभिज्ञान के होता है। किसी प्रकार की द्विधा से रहित एक ही घटना परिणाम तक आगे बढ़ती है। जटिल कथानक में व्यापार सरल नहीं होता है। उसमें घटनायें सहसा परिवर्तित होती हैं अथवा अभिज्ञान द्वारा उसकी परिणति होती है। विपरीत घटनायें तथा अभिज्ञान, जटिल कथानक की दो भीतरी दिशाएँ हैं। उदाहरण स्वरूप उत्तर रामचरित मानस में लव और कुश की पहचान लेने के बाद एक भयंकर युद्ध स्थापित हो जाता है तथा बहुत ही मार्मिक तथा हृदय को स्पर्श करने वाला दृश्य वर्णनो के सामने आता है। प्रत्येक दृष्टेदी में पीड़ा या कष्ट का दृश्य रहना आवश्यक है। इस प्रकार के दृश्य में कोई साघातिक घटना जैसे मृत्यु, धारीरिक कष्ट या वेदना के दृश्य दिखावाये जाते हैं।

कथानक के तीन भाग आदि, मध्य और अन्त होते हैं। आदि का अभिप्राय है कि कथानक का आरम्भ किसी पूर्ववर्ती घटना की अपेक्षा में रहता हो। आरम्भ की घटनायें अपने आप में पूर्ण होती हैं और वहाँ से कथानक में घटनाओं की श्रृंखला होती है। इसके विपरीत अन्त वह है जिसके पूर्व घटनाओं की श्रृंखला जुड़ी रहती है तथा उसके बाद किसी घटना की अपेक्षा नहीं रहती है। अन्त स्वयं परिणाम होता है। मध्य वह है जिसके पहले तथा बाद में घटनायें जुड़ी रहती हैं।

अरिस्टाटल ने वस्तु गठन के चार तत्व स्वीकार किए हैं—प्रस्तावना, उपसंहार, उपाख्यान और समूह गान । प्रस्तावना ट्रेजिडी का वह महत्वपूर्ण भाग है, जो गायक वृन्द के पूव गान से पहले रहता है । यह भारतीय नाट्य की प्रस्तावना के ढग का होता था । उपसंहार नाटक वह समग्र भाग है जिसके बाद कोई समूह गान नहीं होता था । दो समूह गानों के बीच के अद्य को उपाख्यान कहते हैं । इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि अन्तिम अंक या उपसंहार को छोड़कर प्रत्येक अंक के आरम्भ और अन्त में समूह गान होता था । कार्य की प्रत्येक स्थिति में विचारणीय दृश्यों के मन पर उन घटनाओं द्वारा स्वाभाविक रूप से उत्पन्न होने वाले सस्कारों को संगठित करना और उनकी परीक्षा करना कोरस का काम था । कोरस से दर्शकों के भावनात्मक मस्तिष्क को कुछ क्षण के लिए विश्राम मिल जाता था । ट्रेजिडी के अन्त में वह समग्र वस्तु के निश्चय और प्रभाव का निर्णय था ।

यूनानी ट्रेजिडी में सर्व प्रमुख तत्व अन्वितित्रय का सिद्धान्त है । कार्य, स्थान और समय की एकान्विति पर विस्तार से विवेचन हुआ है । तीनों अन्विति के कारण कथानक की एक ईकाई होनी है तथा वह बोध गम्य होना है, और उसमें प्रासंगिक कथा के लिए अवकाश नहीं रहता है । इसका यह अभिप्राय नहीं कि इसमें एक ही व्यक्ति की कथा रहती है । एक व्यक्ति की कथा में भी कार्य की अनेकता के कारण अन्विति का अभाव हो सकता है । कथानक के ऐक्य का अभिप्राय कार्य की एकता से है । कथानक का केन्द्र ऐसा कार्य-व्यापार होना चाहिए कि एक के अलग हो जाने से समस्त कथानक विमृच्छित हो जाय । सभी घटनाएँ आपस में कार्य-कारण सम्बन्ध से परस्पर गुथी होनी चाहिए । अरिस्टाटल ने केवल कार्य की एकता पर ही बल दिया है । समय ऐक्य अथवा एक दिन की घटना की चर्चा काव्य शास्त्र के केवल एक पैराग्राफ में ही की गयी है । महाकाव्य और नाटक के भेद की चर्चा के समय यह प्रश्न उठाया गया है । किसी नियम निर्धारण की दृष्टि से नहीं, बल्कि एक ऐतिहासिक सत्य का उल्लेख भर किया गया है । सोफोक्लीज का त्राचिनी और यूरोपीडिज का सप्नाइसेज समय नियम के उल्लंघन के उदाहरण हैं । स्थान ऐक्य की रक्षा यूनानी साहित्य में भी प्रमुखतः सुखान्त नाटकों में नहीं हो पाई है, तथा ट्रेजिडी में भी इस नियम के अपवाद प्राप्त होते हैं । रंगमंच की सुविधा को ध्यान में रखकर ही स्थान की एकता का प्रश्न उठाया गया था ।

यूरोप के रेस्टोरेशन और पुनर्जागरण काल में बहरा के साहित्य में बड़े बड़े परिवर्तन हुये हैं । स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का विकास होने के कारण शास्त्रीय नियमों की उपेक्षा आरम्भ हुई । मनुष्य के हृदय गत भावों की स्वच्छन्दता पूर्वक व्यक्त करने की प्रवृत्ति बनवती हुई । काव्य केवल बाह्य विधि विधान और अलंकारों तक ही सीमित न होकर अन्तर्मन के विश्लेषण की ओर प्रवृत्त हुआ । इस प्रवृत्ति का चरम उत्कर्ष एलिजाबेथ काल में हुआ । रोमंसियर के नाटकों में अन्वितित्रय का नियम छिन्न-भिन्न हुआ । कार्य ऐक्य का बन्धन भी टिमिल हो गया । ट्रेजिडी

उत्तम कोटि की तथा कमेडी हीन रचना मानी जाती थी जिसमें उपहास तत्व की प्रमुखता थी। इस धारणा में भी आधूल परिवर्तन हुआ। दोनों को मिलाकर मिश्र रचनाएँ हुई, जिसका नाम ट्रेजि-कमेडी पड़ा। कमेडी में जीवन चित्रण के साथ उसका अन्त हर्ष तथा प्रसन्नता में होता था। हास्य-प्रमुख रचनाओं की अलग कोटिया बन गई। ट्रेजिडी में भी उसकी वेदनापूर्ण गम्भीरता को कम करने के लिए प्रदशन युक्त प्रसन्नो का समावेश हुआ। समूह यान धीरे धीरे समाप्त हो गया।

आधुनिक काल के नाटक प्राचीन नियमों को रूढ़िबद्धता से पृथक् दृष्टांत गति से विकसित हुए हैं। आजकल वस्तु का आरम्भ ही सघर्ष स्थल से होता है। कथानक जटिल न होकर सरल होता है। सामाजिक नाटक लिखने की प्रवृत्ति आज-कल बढ़ावती हो चली है। प्राचीन काल में प्राच्य और पाश्चात्य नाटकों में प्रख्यात वस्तु ही गृहीत होती थी। आज की नाट्य कला में भावों और विचारों की प्रमुखता रहती है।

प्रसाद के नाटकों को, प्राच्य, पाश्चात्य किन्हीं शास्त्रीय नियमों की आधार मानकर उन्हीं के अनुसार परखना और उस पर विचार करना उचित नहीं होगा। शास्त्रीय नियम, जिसका निर्माण क्षात्राण्डियों पूर्वं हुआ, अपने स्थान पर स्थिर हैं पर कला और जीवन सतत विकासशील तत्व है। अतः इस परिवर्तित परिस्थितियों और वातावरण को प्रभावित करने वाले साहित्य पर नये सिरे से विचार तथा उसका मूल्यांकन करना उचित होगा। पाश्चात्य नाट्यशास्त्र के अन्वितित्रय के सिद्धान्त को प्रसाद के सभी नाटकों में दूढ़ना अनुचित है। उसके ऐतिहासिक नाटक समय और स्थान की विस्तृत भूमिका पर सांस्कृतिक और राष्ट्रीय मध्यों की प्रस्तुत करते हैं। ये सभी नाटक यान बहुल हैं। पाश्चात्य नाट्य साहित्य के णील वैविध्य के निरूपण से वे प्रभावित अवश्य जान पड़ते हैं। पर प्राच्य नाट्य शास्त्रमें भी चरित्र चित्रण के लिए पुरा अवकाश प्राप्त होता है। जिस प्रकार पाश्चात्य नाटकों का नायक विपरीत परिस्थितियों से घिर जाता है और विजय प्राप्त करने के लिए उनसे सघर्ष करता है उस प्रकार की स्थिति भारतीय नाटकों के नायक की नहीं है। प्राच्य नायक के सम्मुख एक विशेष कार्य रहता है—उस उद्देश्य को प्राप्त करने के लिए वह प्रयत्न करता है और फलागम तक पहुँचता है, उसे सघर्ष करना पड़ सकता है। पर यह निश्चित नहीं है कि उसे सघर्ष करना ही पड़े। इस कारण उसके सम्मुख घर्ष की स्थिति नहीं आती। प्रसाद ने अपने नाटकों में पात्रों को पूर्णतः की स्थिति तक पहुँचाने का प्रयत्न किया है—उसकी वस्तु शिथिलता का एक यह भी कारण है।

प्रसाद ने भिन्न भिन्न आकार के नाटक लिखे हैं। कुछ छोटे नाटक हैं जिनका कथानक छोटा है तथा पात्र कम हैं तथा इनमें जीवन की विविध परिस्थितियों और आवश्यकताओं का चित्रण विस्तृत भूमिका पर नहीं हुआ है। उदाहरण के लिए

राज्यश्री, विद्यास और ध्रुवस्वामिनी लघु नाटक हैं। जनमेजय का नागयज्ञ पौराणिक नाटक है। 'वामना' तथा 'एक घूट' दो प्रतीक नाटक हैं। अजातशत्रु, स्कन्द-गुप्त और चन्द्रगुप्त तीन बड़े नाटक हैं। दोनों प्रकार के नाटकों की परीक्षा के लिए एक प्रकार का मापदण्ड अनुचित होगा।

'राज्यश्री' का कथानक घटनाओं की बहुलता से बोझिल हो उठा है। कथा-वस्तु को विकसित तथा नये सिरे से उसके सगठन पर प्रसाद ने आरम्भ से ही ध्यान दिया है। 'राज्यश्री' के प्रथम संस्करण की अपेक्षा द्वितीय संस्करण परिवर्तित और परिष्कृत है। प्रथम संस्करण का कथानक वही समाप्त हो जाता है जहाँ राज्यश्री बिना मे भस्म होने को उद्यत हो रही है। प्रथम में तीन ही अंक थे, द्वितीय संस्करण में चार अंक हो गये हैं तथा दृश्यों की संख्या में भी वृद्धि हुई है। प्रथम अंक में दो दृश्य जोड़कर दोनों अंकों में सात-सात दृश्य कर दिये गये हैं। शानि भिक्षु और मुरमा के लिए प्रथम संस्करण में स्थान नहीं था। सुएनच्चाग से सम्बद्ध घटनाएँ भी बाद में जोड़ी गयी हैं। द्वितीय संस्करण में राज्यवर्धन की पड़पन्न द्वारा हत्या कराने वाला नरेन्द्र गुप्त चौथे अंक में सचिव के लिए प्रार्थना करता है—पर प्रथम संस्करण में हर्ष के सैनिक द्वारा उसकी हत्या हुई थी। नरेन्द्र का वध इतिहास समर्पित न होने के कारण सम्भवतः प्रसाद जी ने द्वितीय संस्करण में स्थान नहीं दिया। ऐतिहासिक नाटकों में वस्तु का स्वरूप निर्धारण होने के कारण नाटककार को उसे अपने साँचे में ढालने में कठिनाई होनी है। यह कठिनाई कल्पित कथानक में नहीं होती। कवि को पूर्ण स्वाधीनता रहती है कि अपने कथानक को जिस साँचे में चाहे, ढाल सजना है। वह किसी पात्र को अपनी इच्छित वस्तु के अनुकूल मोड़ सकता है। ऐतिहासिक नाटकों में ऐसा अवसर उसे नहीं मिलता है। ऐतिहासिक वस्तु में नाटककार यदि इतिहास की ओर ध्यान देते हुए कल्पित पात्रों और घटनाओं की योजना करता है तो छोटे नाटक की कथा वस्तु घटनाओं के भार से दब जाती है।

'राज्यश्री' में प्रत्यक्ष रूप से घटित होने की अपेक्षा सूचना के द्वारा हमें अधिक घटनाओं का ज्ञान होता है। प्रत्यक्ष घटने वाली घटनाओं में देवगुप्त बहवर्मा के विरुद्ध कन्यकुब्ज में युद्ध की तैयारी करता है और युद्ध करते हुए भरता है। राजवर्धन और नरेन्द्रगुप्त के बीच मंत्री की चर्चा होती है। राज्यश्री बन्दी बनाई जाती है और वह दम्पुओं के साथ बन्दीगृह से प्रस्थान करती है। सनी होने के प्रयत्न में वह लगी हुई है—वही हर्ष का आगमन होता है। पुलकेशिन और हर्ष में मंत्री स्थापित होती है। सुएनच्चाग की बलि देने की चेष्टा और अन्त में सभी दुष्ट पात्रों का हृदय परिवर्तन आदि कार्य प्रत्यक्ष होते हैं।

जिन घटनाओं की सूचना तो हमें मिलती है, पर यह ज्ञात नहीं होता कि उनका कार्य-कारण सम्बन्ध क्या है? उसमें ये प्रमुख हैं—प्रभाकर वर्धन की मृत्यु,

हूणों को पराजित करने के लिए राजवर्धन की यात्रा की सूचना देवगुप्त के चरों से मिलती है। ग्रहवर्मा की मृत्यु का प्रतिशोध लेने के लिए राज्यवर्धन का देवगुप्त पर आक्रमण की सूचना दस्युओं की बातचीत से मिलती है। गौड नरेश नरेन्द्रगुप्त शशाक की राज्यवर्धन से मैत्री की इच्छा और पडयन्त्र द्वारा उसकी हत्या का संदेश विकटधीय और सुरमा की बातचीत से मिलता है। हर्ष और पुलकेशिन के युद्ध की चर्चा रेवातट पर दिवाकर मित्र करते हैं।

प्रथम संस्करण में नान्दी पाठ है, दूसरे में नहीं है। प्रथम शास्त्रीय नियम जितका सम्बन्ध कथा-वस्तु के गठन और कार्य की अवस्थाओं से है, की उपेक्षा का भाव दिखलाई पड़ता है। छोटे नाटक में नाटककार को कथा-वस्तु के सभाक्षेत्र में कम कठिनाई होती है। प्रसाद का यह प्रथम नाटक है—जिसमें कथानक का विभाजन भको में हुआ है।

आकस्मिक और अप्राकृतिक घटनाओं के नियोजन से कथावस्तु में अस्वाभाविकता तथा शिथिलता का समावेश हुआ है। कुछ पात्र तो नाटक में थोड़ी देर के बाद सदा के लिए समाप्त हो जाते हैं। देवगुप्त, नरेन्द्रगुप्त और राजवर्धन कुछ समय के लिए ही नाटक में आते हैं। देवगुप्त की मृत्यु होती है। युद्ध और मृत्यु के दृश्य शास्त्र वर्जित होते हुए भी यहाँ दिखलाए गए हैं। नरेन्द्रगुप्त पडयन्त्र के द्वारा राज्यवर्धन की हत्या के बाद केवल अन्त में ही, शान्ति प्रार्थी के रूप में प्रगट होता है। सुएनच्चांग अन्तिम दृश्य में आता है। सुरमा और शान्तिभिक्षु को लेकर कथानक सुगठित रूप से कुछ दूर तक चलता है—जो कल्पित पात्र हैं। राज्यश्री का चरित्र चित्रण इस रूपक का उद्देश्य है—पर घटनाओं और पात्रों के बाहुल्य के कारण उसके चरित्र का पूर्ण विकास नहीं हो पाया है।

जीवत चित्र को सामने रखकर कथानक का परीक्षण करने से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि सुएनच्चांग और राज्यश्री की शान्ति तथा उदारता का प्रभाव सभी पात्रों को अभिभूत कर देता है। क्रूरतम शान्तिभिक्षु भी कायाय ग्रहण करता है, तथा सुरमा क्षमा-याचना करती है। मक्षार की विपत्तियों और कोलाहल से हटकर सभी त्याग और समा को अपना धर्म स्वीकार करते हैं। हर्ष लोक-सेवा के उद्देश्य से राज्य स्वीकार करता है। नाटककार ने सभी पात्रों का एक में समाहार करने की चेष्टा की है। एक सर्वांगीण प्रभाव की सृष्टि हुई है, फिर भी शक्य होता है कि नाटककार ने प्रयत्न पूर्वक ऐसा किया है। अन्त सर्वथा स्वाभाविक नहीं हो पाया है। फिर भी उद्देश्य की दृष्टि से कथानक का संगठन समीचीन कहा जायेगा।

कुतूहल और जिज्ञासा की वृद्धि में शान्ति भिक्षु और सुरमा का योगदान सबसे अधिक महत्वपूर्ण है। उनके पात्रों में नाटकीयता है। कथानक घटनाओं से

बोझिल होते हुए भी अभिनेय है। यह प्रसाद का प्रथम ऐतिहासिक लघुनाटक है, जिसमें नाटककार की नाट्य-कला की विकासोन्मुखता का परिचय हमें प्राप्त होता है।

## विशाख

‘विशाख’ का कथानक सरल है। एक सामान्य प्रणय-कहानी को प्राचीन नाम और तत्कालीन स्थिति के साधारण चित्रण के साथ प्रस्तुत किया गया है। नरदेव क्रूर और अत्याचारी राजा है। विशाख और चन्द्रलेखा के शुद्ध और सात्विक प्रणय में नरदेव राजसत्ता के बल पर विघ्न डालना चाहता है। चन्द्रलेखा को प्राप्त करने के लिए वह श्रुणित साधनों का प्रयोग करता है। अंत में वह असफल होता है। इस कथावस्तु के केन्द्र में चन्द्रलेखा है। विशाख में नायकाचित गाम्भीर्य और व्यवहार कुशलता का अभाव है—पर वह निर्भीक है, इसलिए कथा-वस्तु के विकास के साथ वह व्यवहार कुशल भी हो जाता है। प्रेमानन्द की उपस्थिति से, जो कल्पित पात्र है, तथा जिसके कारण नाटक में सामयिक तत्वों का समावेश हुआ है—भयकर नर-संहार रुक जाता है। उसकी उपस्थिति से राजा के प्राण बचते हैं तथा राजकुमार की रक्षा होती है। विशाख की वस्तु योजना में अवरोह का अभाव है। पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व के विकास के लिए कम अवसर मिलता है। मंत्री और विदूषक को एक कर देना भी असंगत जान पड़ता है।

जीवन के मार्मिक पक्ष का चित्रण प्रेमानन्द के माध्यम से हुआ है। समा और कल्याण को आधार मानकर कर्तव्य करने की प्रेरणा उनसे मिलती है। गांधी की भूमिका में स्थित होकर प्रेमानन्द ने राजनैतिक प्रश्नों का समाधान सत्य और अहिंसा के द्वारा किया है। कथा-वस्तु इतनी सरल है कि अनभिनेयता की कठिनाई का प्रश्न ही नहीं उठता है।

## ध्रुवस्वामिनी

प्रसाद के लघु आकार के नाटकों में ‘ध्रुवस्वामिनी’ का कथानक बहुत सुगठित तथा नाटकीय तत्वों से युक्त है। सम्पूर्ण नाटक में तीन अंक हैं, प्रत्येक अंक में एक ही दृश्य है। प्रत्येक दृश्य में वस्तु का एक अंश सुगुम्पित है। कथा का प्रवाह नाटकीय गति के साथ अन्त तक बना रहता है। नाटककार ने रंगमंच की सभी सुविधायें और अनुकूल परिस्थितियों पर ध्यान दिया है। वस्तु विकास के साथ जिज्ञासा का भाव अन्त तक बना रहता है। नाटककार ने नारी की ज्वलन्त समस्या को यथार्थ की भूमिका पर उपस्थित कर उसका समाधान भी बड़ी कुशलता के साथ प्रस्तुत किया है। दुर्बल पति जो राष्ट्र और कुल-वधू की मर्यादा रखने में सर्वथा असमर्थ है, वह नारी जो आत्म-मर्यादा और गौरव की रक्षा के लिए दृढ़

प्रतिज्ञ है, पर उपहार रूप में शत्रु को समर्पित की जा रही है, वह प्रेमी जो सशक्त और आत्म सम्मान की गरिमा से मण्डित है तथा जो कुल मर्मादा की रक्षा के लिए कटिबद्ध है, इन सभी पात्रों की मानसिक स्थितियों का विश्लेषण, इतिहास की सीमा की रक्षा करते हुए प्रसाद ने ध्रुवस्वामिनी में बड़ी सफलता के साथ किया है।

नाटक का आरम्भ और अन्त बड़ा ही कलात्मक है। प्रकृति की गोद में शिविर के कोने से निकलती हुई ध्रुवस्वामिनी को, उन्नत पर्वत शिखर और उसके चरणों में लिपटी लता को देखकर, पुष्प और नारी की वास्तविक स्थिति का ज्ञान होता है। एक ओर तो ऐसी दीन अवस्था और विवशता है फिर भी सारे विघ्नों और सकटों को पराजित कर ध्रुवस्वामिनी की विजय के साथ नाटक का अन्त होता है। वह चन्द्रगुप्त के साथ जो ध्रुवस्वामिनी वेप में है, मृत्यु मन्दिर में सहास बदन, और दुःखता के साथ प्रवेश करती है। प्रथम अंक यही समाप्त हो जाता है। यह गतिशीलता द्वितीय अंक में किञ्चित् शिथिल पड़ जाती है। कुमार, मिहिरदेव और शकराज के संवाद स्वरूप स्थिति की मूचना मिलती है और बिचार विमर्ग होता है। द्वितीय अंक शकराज का मृत्यु से समाप्त होता है।

तृतीय अंक की घटनायें केवल गुप्त कुल से सम्बद्ध हैं—जिसमें रामगुप्त को अपने दापो का प्रत्यक्षित करना पड़ता है। ध्रुवस्वामिनी और चन्द्रगुप्त का अन्त-द्वन्द्व तथा उनकी चारित्रिक विशेषताओं की नाटककार ने सम्यक् रूप से प्रस्तुत किया है।

भारतीय नाट्य-शास्त्र की कार्यावस्थाओं को ध्यान में रखकर यद्यपि इस नाटक की रचना नहीं हुई है, फिर भी यहाँ सब कार्यावस्थायें प्राप्त होती हैं। आरम्भ अवस्था ध्रुवस्वामिनी की आत्मरक्षा के दृढ़ निश्चय से प्रारम्भ होती है। कुमार चन्द्रगुप्त के साथ जब शकराज के शिविर के लिए वह प्रस्थान करती है—वहाँ से प्रयत्न आरम्भ होता है। शकराज की मृत्यु से प्राप्तिप्राप्ता नामक अवस्था का प्रारम्भ होता है। चन्द्रगुप्त की इस धोपणा के साथ कि ध्रुवस्वामिनी मेरी है, प्राप्त की आशा निश्चय होती है। पुनर्विवाह के घास्तीय समर्पण और रामगुप्त की मृत्यु के बाद फल की प्राप्ति होती है।

रंग निर्वेश की पद्धति को नाटककार ने विस्तार पूर्वक यहाँ अपनाया है। वेप-भूषा, रंगमंच की साज-सज्जा और स्थिति परिचय के लिए इस नाटक में पर्याप्त निर्देश दिया गया है। रंगमंच की सुविधाओं पर भी नाटककार ने ध्यान दिया है। प्रमुख पात्र कम हैं जिसके कारण कथा-प्रवाह में कहीं व्यवधान नहीं होता है। जीवन के बहुत आवश्यक तथा प्राचीन प्रश्न का समाधान परम्परा-सम्मत ढंग से हुआ है। अभिनेयता के कारण प्रसाद के लघु-नाटकों में 'ध्रुवस्वामिनी' श्रेष्ठ है।

## जनमेजय का नागयज्ञ

इस नाटक का कथानक जटिल तथा बिखरा हुआ है। इसकी वस्तु प्रसाद ने 'महाभारत' में बिखरी हुई घटनाओं से संगृहीत की है। इस नाटक में ऐसी कोई घटना नहीं है जिसका सूत्र 'महाभारत' और 'हरिवंश' में नहीं है। घटनाओं की परम्परा ठीक करने के लिए नाटककार ने नाटकीय स्वतन्त्रता का उपयोग किया है। किंतु इस नाटक में घटनाओं और पात्रों में आरोह और अवरोह, जिससे नाटक के कथानक में नाटकीयता तथा आकर्षण का समावेश होता है, प्राप्त नहीं होना।

'नाटककार को वस्तु निर्धारण करते समय पाठक या दर्शक की स्मरण शक्ति पर भी बहुत अधिक निर्भर न रहना चाहिये। इसका अभिप्राय यह है कि उसकी वस्तु बहु घटना-संकुल न हो, और पात्रों की संख्या यथाशक्ति कम रहे। इसके लिए प्लॉट को भी जहाँ तक हो सरल होना आवश्यक है।'<sup>१</sup>

इस नाटक में घटनाओं का आधिक्य है तथा पात्रों की बहुलता है। दोनों दृष्टियों से कथानक विचित्र है। नाटक का नायक 'जनमेजय' तीसरे दृश्य में सामने आता है। 'दामिनी' जैसे अनावश्यक चरित्रों की योजना की गई है। प्रत्येक एक का आरम्भ और अन्त इस प्रकार के नीरस व्यापारों से होता है कि उसकी प्रभावोत्पादक शक्ति क्षीण हो जाती है। साध्य और साधन की रूपरेखा अन्त तक उलझी हुई रहती है। 'जहाँ श्रीकृष्ण आर्य-जीवन की व्याख्या अर्जुन के सामने उपस्थित करते हैं, वहाँ लम्बे-लम्बे प्रकरण हैं और दार्शनिकता भर गई है।'<sup>२</sup> कथानक की विचित्रता में ये विस्तृत व्याख्याएँ भी कारण बन गई हैं।

जीवन के जिस महत्वपूर्ण पक्ष का उद्घाटन हुआ है—वह है जाति-प्रेम का भाव। जातीय स्वाभिमान और देश प्रेम के भावों को नाटककार ने कई स्थलों पर अभिव्यक्त किया है। नागपत्नी सरमा और उसके पुत्र माणवक दोनों को आर्यों ने अपमानित किया है। माणवक के स्वाभिमान को ठेस लगी है। वह मर्माहत होकर अपनी मा से कहता है—मा ! इन दम्भियों में कौन सी मनुष्यता है, जो तुम अपना राज्य छोड़कर इनसे तिरस्कृत होने के लिये आई हो ? अपना अपना ही है।

नागों और आर्यों में सघर्ष चल रहा था। नाग जाति पराजित तथा अपमानित हो रहे थे—पर उसने पूर्णतः पराभव स्वीकार नहीं किया था। वे अपनी स्वतन्त्रता के लिए, बलिदान को सदा प्रस्तुत रहते थे। नागों की उक्ति 'नाग मरना जानते हैं।' अभी वे हीन पीछे नहीं हुए हैं। जिन दिन वे मरने से डरने लगेंगे, उसी दिन उनका नाश होगा। जो जाति मरना जानती रहेगी, उसी को इस पृथ्वी पर

१ रामकृष्ण तिलीमुख . 'प्रसाद की नाट्य कला', पृ० ९४

२ आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी . 'जयशंकर प्रसाद', पृ० १५८



जीने का अधिकार रहेगा ।' उनकी देशभक्ति की भावना का ज्वलन्त उद्घोष है । दो जातियों के संघर्ष को चित्रित करने के लिए नाटक उपयुक्त माध्यम नहीं है । क्योंकि नाटक की अपनी सीमाएँ हैं । उपन्यास के समान सभी स्थितियों को स्पष्ट करने के लिए यहाँ अवकाश नहीं मिलता है ।

अभिनेयता की दृष्टि से कथा वस्तु की परीक्षा करने पर ज्ञात होता है कि लम्बे दार्शनिक सम्वाद मंच के अनुपयुक्त हैं । मन्त्रबल से मनसा द्वारा प्रदर्शित खाण्डव-दाह, आदि दृश्यों का प्रदर्शन कठिन है । 'नाग यज्ञ' में आकाश से गिरते हुए नागों का रगमंच पर प्रदर्शन तथा अद्भुत शक्ति द्वारा सांसारिक कार्यों का नियमन आदि कार्य इसे और भी अनभिनेय बना देते हैं । पौराणिक वातावरण प्रस्तुत करना तथा जलकाश की मृगया विहार में हत्या का दृश्य प्रदर्शन करना कष्ट-साध्य है ।

इसे मंच पर लाने के लिए, नाटक में आये हुए निरर्थक पात्रों और अनभिनेय दृश्यों को अलग करना होगा । इसके अनुकूल यदि रगमंच का निर्माण हो और सुरचिसम्पन्न प्रेक्षक समाज हो तो इसका अभिनय हो सकता है ।

### अज्ञातशत्रु

अज्ञातशत्रु की कथावस्तु अति जटिल है । सप्त सामयिक तीन तीन, चार-चार प्रधान राज्यों की घरेलू राजनीति और सकीर्णताओं ■ अतिरिक्त उनके पारस्परिक सम्बन्ध, कूटनीति, पडयन्त्र और संघर्ष के कारण पात्रों का बाहुल्य और स्थिति की संकुलता बहुत बड़ गयी है । वस्तु निर्माण में कार्य निदिष्ट रहता है । उस कार्य के लिए जिन-जिन घटनाओं की योजना की जाय उनका आपस में नैसर्गिक सम्बन्ध होना चाहिए तथा प्रत्येक कार्य कथानक को गतिशील बनाने में सहायक हो । इस नाटक में कथानक का सम्बन्ध किसी एक व्यक्ति अथवा क्षेत्र से न होकर व्यक्ति समूह तथा कई स्थानों में है । यही कारण है कि कथा-वस्तु सुगुम्फित नहीं हो पाई है । मूल कथानक यदि मगध कोशल की घटनाओं और कार्यों में ही परिसीमित रहता तथा अज्ञात और बाजिरा के विवाह के साथ समाप्त हो जाता तो वस्तु में शिथिलता न आने पानी और कथानक सुगठित होता, पर ऐसा नहीं हो पाया है । इसमें भी कोशल की कथा में जो वेग है प्रवाह और नाटकीयता है वह मगध की आधिकारिक कथा में नहीं । प्रासंगिक कथा मुख्य से अधिक बलवती हो गई है । कौशाम्बी में पद्मावती का मामन्वी के पडयन्त्र के कारण अनादृत होना, तथा रहस्य खुलने पर पुनः समादृत होना, अपने में एक स्वतन्त्र घटना है जिसका सम्बन्ध प्रथम अंक चौथे दृश्य में जीवन के इस वाक्य से 'इसके पहले एक बार मेरा कौशाम्बी जाना आवश्यक है', स्थापित होता है । विरुद्ध के विद्रोह का मूल कथानक से प्रत्यक्ष कोई सम्बन्ध नहीं है । नाटककार ने द्वितीय अंक में घटनाओं के समाहार का प्रयत्न किया है । कोशल और कौशाम्बी एक पक्ष में तथा दूसरे पक्ष में अज्ञात और

विरुद्ध सगठित होने है। यह प्रयत्न तीसरे अंक में पुनः सिधिल हो जाता है। तृतीय अंक में स्वतन्त्र रूप से एक एक घटना का परिणाम दृष्टिगोचर होता है। भगव और कोसल का परिणाम अलग अलग दिखताया गया है। प्रथम अंक परस्पर के सम्वादों से पात्रों और घटनाओं का परिचय देता है—इस प्रकार सम्पूर्ण अंक के परिचयात्मक होने से कार्य सिधिल हो जाता है। द्वितीय अंक में घटनायें एक दूसरे के ऊपर लद गई हैं। तीसरा अंक उतार का है जिसमें गौतम और मल्लिका आदि पात्रों की उदारता और क्षमा के कारण सर्वत्र शान्ति और सद्भावना की स्थापना होती है।

प्रसाद जी ने इस नाटक में पात्रों के बाहुल्य और प्रत्येक पात्र के चरित्र को पूर्णता के साथ चित्रण करने के कारण जीवन के विभिन्न तथा परस्पर विरोधी तथा भात्मिक पक्षों का उद्घाटन किया है। मोह और मासक्ति पर त्याग, क्रूरता और हृदय हीनता पर उदारता तथा सदाशयता, असहिष्णुता और प्रतिहिंसा पर क्षमा और सहिष्णुता, तथा सघर्ष और अशान्ति पर सद्भावना एवं शान्ति की विजय दिखलाना लेखक का उद्देश्य है। क्रूर तथा प्रतिहिंसा की ज्वाला से जलते हुए पात्र भी मल्लिका के कोमल वचन और शान्त तथा उदार व्यक्तित्व से प्रभावित हो, निरर्थक नरसंहार से बिरत हो जाते हैं। गौतम तो समस्त नाटकीय गति में एक प्रधान सूत्र का कार्य करते हैं। उनके सद्बोध के प्रभाव से दो प्रमुख राजकुलों में शान्ति और सुव्यवस्था स्थापित होती है। असत्प्रवृत्तियों पर सत्प्रवृत्ति की विजय इसका फल है, जिसकी प्राप्ति सब पात्रों को हुई है। मामन्वी, जो जीवन भर रूप-सौन्दर्य के मिथ्य भ्रमान के कारण दूसरों से प्रतिशोध लेने की चेष्टा करती है, तथा अपने उद्देश्य में बारबार असफल होती है, वह भी बुद्ध की कृपा का आश्रय पाकर जीवन घण्ट समझती है। यदि जीवन और जगत के आदर्श और व्यावहारिक पक्ष को सामने रखकर कथानक की विशिष्टता की परीक्षा की जायेगी तो उसे हम थोड़ा कथा-वस्तु के रूप में स्वीकार करेंगे।

रगमच की दृष्टि से इस नाटक की कथावस्तु बहुत उपयुक्त नहीं कही जायेगी। इसकी भाषा जन साधारण के लिए बोधगम्य नहीं है, संवाद कहीं कहीं लम्बे हो गये हैं। घटनाओं का इतना विस्तार हो गया है, कि उनको उन्हीं रूप में मंच पर प्रस्तुत करना कष्ट साध्य होगा। दार्शनिक भाषण भी इसकी अभिनेयता में बाधक सिद्ध होंगे तथा स्वगत कथन अस्वाभाविक प्रतीत होंगे। ये सब कठिनाइयाँ अभिनेयता में इसलिए भी उपस्थित होंगी कि हिन्दी का रगमच विकसित नहीं है। जिस अर्थ में रगमचीय नाटक स्वीकार किए जाते हैं, उनमें न प्रसाद के नाटकों की भास्वरता या पातों है और न उनमें इन नाटकों का उदात्त स्वरूप ही दृष्टिगोचर होना है। अन्तर और बाह्य के द्वन्द का जैसा रूप यहाँ प्राप्त होता है, वह अन्यत्र दुर्लभ है।

आज यदि वैज्ञानिक साधनों का प्रयोग कर उपयुक्त रंगमंच तैयार किया जाय तो वह मंच जो घूमता है उस पर बड़ी सुविधा से दो-दो, तीन-तीन दृश्य किंचित समय में ही प्रदर्शित किये जा सकते हैं। प्रेक्षकों के सामने आने वाले दृश्य की तैयारी पहले ही हो सकती है। अविनयेता के प्रश्न को लेकर जो कठिनाई प्रसाद के नाटकों के लिए उपस्थित होती है—वह स्वच्छन्दतावादी नाटककार के लिए अस्वाभाविक नहीं है। समग्र नाटक को प्रस्तुत करना कष्ट-साध्य है पर उसमें आए स्थल विशेष अद्भुत नाटकीयता तथा काव्य की गरिमा से मण्डित हैं।

### स्कन्दगुप्त

प्रसाद की बृहत्तरणी में 'स्कन्दगुप्त' का द्वितीय स्थान है। इसका कथानक सर्वथा दोष-मुक्त न होते हुए भी बहुत सुगठित तथा शृंगलावद्ध है। नाटककार ऐतिहासिक सत्य चित्रण करने के मोह से मुक्त नहीं है—इसलिए कला पक्ष में किंचित शिथिलता आ गई है। इसमें आधिकारिक और प्रासंगिक कथाओं का समन्वय भली भाँति हुआ है। मालवा का कथानक प्रमुख कथा से अभिन्न होकर आधिकारिक कथा को गति-शील बनाने में सहायक सिद्ध होता है।

राजनीति और इतिहास के साथ वैयक्तिक चरित्र तथा व्यक्ति का अन्तर्द्वन्द्व इस प्रकार निरूपित हुआ है, जिसमें एक दूसरे का अंग बन गया है। यह दोहरा चित्रण कथानक को अत्यधिक आकर्षण प्रदान करता है। 'सभी पात्रों का एकपक्ष भारतीय राजनीति के परिवर्तन में देखा जाता है और दूसरा व्यक्तिगत पादर्व-भूमि पर। एक तरह से सारा वस्तु निम्नोक्त दो स्तरों पर चलता है, जिससे नाटक में अधिक स्वाभाविकता आई है।'<sup>१</sup> वैयक्तिक और सामाजिक कार्य व्यापार में प्रमुखता तो सामाजिक और राष्ट्रीय कार्यों की प्राप्ति है, पर उनके मूल में प्रेरणा के स्रोत स्वरूप व्यक्ति के कार्य तथा उसकी भावनाएँ भी सम्बद्ध हैं। 'इस नाटक में ऐतिहासिक तथ्यों और मानवीय संवेदनाओं का जो नीर-शीर मिश्रण हुआ है, उससे सामाजिकों का संवेगात्मक अनुकूलत्व सहज में ही प्राप्त हो जाता है।'<sup>२</sup>

नाटककार ने प्रथम अंक में स्कन्द की सभी आपत्तियों और विघ्नों का उल्लेख कर दिया है। दूसरे अंक में वह सभी विघ्नों की अतिश्रान्ति पर मालवा के सम्राट के रूप में हमारे सम्मुख आता है। इसके साथ देवसेना और विजया के कारण उसके चरित्र और कार्य का कोमल पक्ष भी परिलक्षित होता है। तृतीय अंक में कथानक और गतिशील होवा है—देवसेना और विजया के परस्पर भ्रमपूर्ण द्वेष और वैमनस्य के कारण प्रपञ्चबुद्धि देवसेना की बलि का असफल प्रयास करता है। प्रपञ्च बुद्धि की मृत्यु से पड़ोस-कारियों की शक्ति को काफी क्षति पहुँचती

१. आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी . 'जयशंकर प्रसाद', पृष्ठ १६१

२. डा० वचनसिंह : 'हिन्दी नाटक', पृष्ठ ६१

है। तृतीय अंक में भी कथानक में शिथिलता नहीं आने पाई है। चौथे और पाचवें अंक में पूर्ववत् कथानक की नियोजना का निर्वाह नहीं हो पाया है। अन्तिम अंक में घटनाओं का समाहार फल की प्राप्ति में होता है। अन्त में जो फल की प्राप्ति होनी है—उसमें नाटककार का सुखान्त के प्रति आग्रह ही प्रमुख है।

डा० जगन्नाथ शर्मा का यह मत कि—‘इस प्रकार पाश्चात्य और भारतीय दोनों विचारों से स्कन्दगुप्त उत्तम नाटक है, भारतीय नाट्य-सिद्धान्त के अनुसार उचित नहीं सिद्ध होता है। भारतीय नाट्य शास्त्र में कार्यावस्था फलागम का विधान किया गया है—यही कारण है कि नाटकों का अन्त फल-प्राप्ति में होता है। सुखान्त नाटकों में निश्चित उद्देश्य की सिद्धि के लिए उद्योग आरम्भ से होना है। पाश्चात्य नाटकों में दुस्मान नाटकों का आरम्भ विरोध से हुआ करता है और अन्त दुःख में होता है। स्कन्दगुप्त नाटक में प्रसाद ओ ने मूल रूप में पर्यवसान की प्रक्रिया अपनायी है, पर अन्त में भारतीय पद्धति के प्रति आग्रह के कारण उसका सुख में पर्यवसान दिखलाया है। इससे उनकी अनिर्णीत अवस्था तथा अन्तर्द्वन्द्व की सूचना मिलती है। ‘स्कन्दगुप्त नाटक को परिणाम में सुखान्त बनाया गया है, पर उसका वस्तु विन्यास अर्थात् दुस्मान नाटक की पद्धति पर रचा गया है। यह वस्तु विन्यास सम्बन्धी त्रुटि स्कन्दगुप्त में स्वीकार करनी पड़ती है।’<sup>१</sup>

स्कन्दगुप्त का आरम्भ भी दुस्मान के योग्य हुआ है। स्कन्दगुप्त नाटक का रचना विधान बहुत दूर तक पाश्चात्य शैली पर हुआ है। अन्तर्द्वन्द्व का विधान प्रमुखतः दुस्मान नाटकों के लिए किया गया है। इसका यह अभिप्राय नहीं है कि अन्तर्द्वन्द्व के बिना दुस्मान नाटक लिखे ही नहीं जा सकते हैं। इसमें सन्दिग्धता और कार्यावस्थायें ढूँढने पर मिल सकती हैं—पर नियतांगि रूप कार्यावस्था का अन्त तक पता ही नहीं चलता है। स्कन्द चारों ओर से विफलताओं से घिरा हुआ है। अन्त में उसे सफलता प्राप्त होनी है, पर वह बहुत प्रभावोत्पादक नहीं है। देवसेना का वियोग भी उदासीनता और दुःख की छाया के समान उसे घेरे हुए है। घटनायें दूर-दूर स्थानों में बिखरी हुई हैं। कथा-वस्तु के गठन में यह भी एक त्रुटि है। शर्वनाथ देवकी की हत्या करन का प्रयत्न पाटलीपुत्र में करता है—उसी समय स्कन्द सहसा किवाड़ तोड़कर अन्दर प्रवेश करता है और गर्दन दबाकर उसकी तनवार छीन लेता है। इसके पहले दृश्य में वह मालव में दिखाया गया है। माता देवकी की रक्षा के बाद भी वह सीधे मालव पहुँचता है जहाँ उसका राज्याभिषेक होता है। इस प्रकार व दृश्य परिवर्तन वस्तु-गठन में शिथिलता के कारण होते हैं।

स्कन्दगुप्त में पात्रों का बाहुल्य है। मुद्गल, गोविन्दगुप्त तथा प्रध्यातकीति को सरलता से छोड़ा जा सकता है। कथानक के भीतर से यदि हास्य की उत्पत्ति

होती है तथा जिससे चरित्रों की किसी विशेष स्थिति का ज्ञान होता है, वह हास्य उत्तम कोटि का माना जाता है। हास्य लाने के लिए अलग से विदूषक लाना उपयुक्त नहीं है। आकस्मिक घटनाओं के समावेश से यत्र तत्र अस्वाभाविकता आ गयी है। अनन्तदेवी के प्रबोध में सहसा प्रयत्नबुद्धि को प्रवेश करते पाते हैं, भटार्क और पुरुषोत्त भी सहसा वहाँ उपस्थित हो जाते हैं। आवन्ती के दुर्ग में वन्धुवर्मा, भीमवर्मा और जयमाला के बीच देवसेना बिना किसी पूर्व संकेत के ही आ जाती है और उत्तर देने लगती है। ऐसे और भी दृश्य हैं; परन्तु उनमें नाटकीयता है और उसके कारण कथानक को गति मिलती है। भटार्क की विजया का दाव गाड़ने के लिये भूमि खोदते समय रत्नगृह का पता लगता है—जिससे बल सहाय करने में सहायता मिलती है। नाटक के अन्य पात्र कथानक के जग बल कर आए हैं—जिनसे तत्कालीन स्थितियों पर प्रकाश पड़ता है तथा जिनके चरित्र और कार्य से नाटक की कथा-वस्तु का विकास होता है।

जीवन की प्रमुख समस्याओं को नाटककार ने विविध पात्रों द्वारा बड़ी मार्मिकता से उपस्थित किया है। राष्ट्र-प्रेम और जातीय अभिमान की रक्षा के लिए सब कुछ त्याग्य है—सांसारिक सुखों और संभव के प्रति उदासीन रहते हुए भी स्कन्दगुप्त अपने कर्तव्य का निर्वाह करता है। मालव-दूत से वह कहता है—‘अकेला स्कन्दगुप्त मालव की रक्षा करने के लिए समर्थ है। जाओ, निर्भय निद्रा का सुख लो। स्कन्दगुप्त के जीते जी मालव का कुछ न बिगाड़ सकेगा।’ ससार-सुख को निस्सार समझते हुए भी वह अपने कर्तव्य से कभी विचलित नहीं होता। शत्रु के आतंक से देश को मुक्त कर वह स्वयं राज्य-कार्य से पृथक् हो जाता है। प्रेम और भावना की कोमल कल्पना को राष्ट्रप्रेम और आदर्श की रक्षा में कभी वह बाधक सिद्ध नहीं होने देता। विजया जब भटार्क को वरण करती है—उसके हृदय में अशान्ति और हलचल की रेखा चमक उठती है है—पर वह हलचल वही सदा के लिए विभ्राम पा लेती है। वन्धुवर्मा आदि पात्र मानो देश प्रेम और त्याग के अवलम्ब प्रतीक हैं।

जीवन की मर्यादा का कटु चित्र से लेकर कोमलतम पक्षों का उद्घाटन हुआ है। पर्णदत्त के ये वाक्य ‘अन्न पर स्वत्व है भूखों का और धन पर स्वत्व है देशवासियों का। प्रकृति ने उन्हें हमारे लिए—हम भूखों के लिए रख छोड़ा है। वह याती है, उसे लोटाने में इतनी कुटिलता। विलास के लिए मुस्कल धन है, और दरिद्रों के लिए नहीं’—वास्तविक जीवन की कठोरता का सच्चा चित्र प्रस्तुत करते हैं। दूसरी ओर देवसेना का विदा के समय स्कन्द से कहा वाक्य जीवन का मधुरतम तथा मार्मिक व्यथा से सिक्त चित्र प्रस्तुत करता है। प्रसाद जी ने इस नाटक में विविध माध्यम-चरित्र, कार्य और संवाद से जीवन का व्यापक चित्र प्रस्तुत किया है।

वही नाट्य-कृति अमर होगी, जिसमें मानव-जीवन के विविध पक्षों का

भारमिक उद्घाटन तथा जिनसे सुशुचि सम्पन्न तथा शिष्ट सामाजिकी की भावनाओं का उन्मेष होगा तथा जिनसे जीवन की गतिशील बनाने में प्रेरणा मिलेगी। रगमच पर तो अनेक ऐसे नाटकों का अभिनय होता है जो बहुत ही साधारण कोटि के हैं। 'स्कन्दगुप्त' के अभिनय में विशेष कठिनाई का प्रश्न इसलिए नहीं उठता कि इसका सफलता पूर्वक, हिन्दी-साहित्य सम्मेलन के अवसर पर काशी में अभिनय हो चुका है।

इन प्रवृत्तियों के कारण उनके नाटकों में एक ओर अनभिनेयता आई है तथा दूसरी ओर उनमें साहित्यिक सौष्ठव तथा जीवन का गम्भीर विवेचन और आदर्य आया है। जितने भी रगमन्धीय नाटक हैं—उनमें प्रसाद के नाटकों की गरिमा तथा गाम्भीर्य का सर्वथा अभाव है। इन नाटकों में न तो पात्रों की मानसिक स्थितियों का इस प्रकार विश्लेषण और निरूपण हो पाया है और न इस प्रकार के कोमलतम तथा कठोर से कठोर पात्रों की सृष्टि हो पायी है।

शास्त्रिक सिद्धान्तों के अनुसार जीवन की यदि व्याख्या होगी, और शास्त्र सत्य और सृष्टि की क्षण भंगुरता का विवेचन प्रस्तुत किया जायेगा तो भाषा का क्लिष्ट हो जाना स्वाभाविक ही है। वाच्य-सौष्ठव और रस की निष्पत्ति पर ध्यान देने के कारण भी भाषा का व्यापक होगी। नाटकों में ऐतिहासिक खोज के अनुसार यदि नाटककार नवीन तथ्य का समावेश एक निश्चित लक्ष्य की सिद्धि के लिए करना चाहता है तो इस कारण भी वस्तु विन्यास में विस्तार आ जायेगा। प्रसाद ने यह सब रहते हुए भी अन्त में समन्वित प्रभाव उत्पन्न करने के लिए सब घटनाओं के समाहार का प्रयत्न तीनो बड़े नाटकों में किया है। इतिहास के विशाल चित्रपटल पर सामयिक प्रेरणा के फलस्वरूप साहित्यिक चित्र खींचना अपने आप में जितना बड़ा कार्य है, उसे देखते हुए हम वस्तु-कौशल के सर्वांगीण निर्वाह की कमी को क्षम्य मान सकते हैं।<sup>१</sup>

अतः आवश्यक यह है कि इन नाटकों के अभिनय के अनुकूल राष्ट्रीय रगमच की स्थापना होनी चाहिए। इनका सांस्कृतिक-औरव तथा साहित्यिक स्वरूप तभी सुरक्षित रह सकेगा। रगमन्च के लिए ही नाटकों की रचना हो—इस पूर्वाग्रह का त्याग अपेक्षित है। इस दृष्टि से विचार करने पर ये नाटक सदा अभिनेय हैं।

चन्द्रगुप्त *Om*

चन्द्रगुप्त नाटक का वस्तु सघटन विस्तृत समय और स्थान की पीठिका पर निर्मित हुआ है। गांधार से लेकर मगध तक की व्यापक चित्रपटो इस नाटक का कार्य क्षेत्र है। समय भी प्रायः पचीस वर्षों का इन मध्यवर्ती घटनाओं में व्यतीत हो

25/10/8

जाता है। सिकन्दर का भारत पर आक्रमण, मन्दकुल का विनाश, तथा सिल्युकस से युद्ध—इन तीनों घटनाओं को एक सूत्र में बांधने वाला चन्द्रगुप्त इस नाटक का नायक तथा चाणक्य उसका सशक्त सहायक है। अन्वितिथय की ही यदि नाटक की परख का एक मात्र माध्यम स्वीकार किया जाय तो चन्द्रगुप्त नाटक का वस्तु सगठन नुटि-रहित नहीं माना जायेगा। प्रसाद का यह सबसे बड़ा नाटक है। अक तो इसमें चार हैं पर दृश्यों के बाहुल्य से नाटक का आकार बढ गया है। प्रथम अंक में ग्यारह और द्वितीय में दस अंक हैं, तृतीय में नौ और चतुर्थ में चौदह अंक हैं। इतने विस्तृत काल के भीतर घटने वाले कार्य व्यापार को एक सूत्रता में बांधने के कारण कथानक में शिथिलता आ गई है। प्रत्येक अंक की घटनाएँ दूसरे अंक से परस्पर सुगुम्फित नहीं हैं—इसलिए नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करने में उनमें वह शक्ति नहीं आ पायी है जो नाटक के लिए उपयुक्त है।

प्रथम अंक की समाप्ति दाण्ड्यायन के आश्रम में होती है—जहाँ महर्षि ने चन्द्रगुप्त के लिए भारत के भावी सम्राट होने की घोषणा की है। दूसरे अंक में मालव अभिमान में सिकन्दर की पराजय होती है। चन्द्रगुप्त अपने प्रयत्न में सक्रिय है। दूसरे अंक की नाटकीय प्रतिज्ञा तीसरे अंक की घटनाओं पर नहीं होती। तीसरा अंक अपने में स्वयम्भू है। तीसरे अंक के अन्त तक मन्द का विनाश और चन्द्रगुप्त की विजय पूर्ण हो जाती है। चौथा अंक ऐसा मालूम होता है—जिसकी आवश्यकता नहीं थी—पर पुनः कोई नवीन कार्य के निमित्त आरम्भ किया गया है।

आकस्मिक घटनाओं के अधिक नियोजन से कथा वस्तु शिथिल होती है तथा मानवीय क्षमता के विकास की सम्भावना क्षीण हो जाती है। इस नाटक में आकस्मिक घटनाओं के प्रति नाटककार का मोह कुछ अधिक दिखाई पड़ता है। सिंह से कल्याणी की रक्षा के लिए सरस्वती मन्दिर के उपवन में चन्द्रगुप्त सहसा उपस्थित होता है। मानचित्र लेने के प्रयत्न में उद्यत यवन से अलका की रक्षा करने के लिए सिंहरण उपस्थित होता है। प्यास से शिथिल चन्द्रगुप्त की सिंह से सिल्युकस अक्षभाविन रूप में रक्षा करता है। चन्द्रगुप्त चाणक्य को बन्दी गृह से मुक्त कर लेता है। इस प्रकार के दृश्यों से कथानक में अस्वाभाविकता आ गई है। आकस्मिक घट्य यदि कुतूहल पैदा करने में सहायक हो तो ठीक है—पर बेसहज और अविश्वास उत्पन्न करने वाले न हो।

वस्तु की इन नुटियों को देखने के बाद चन्द्रगुप्त नाटक का जो भास्वर तथा महिमा मण्डित पक्ष है—उस पर ध्यान देना आवश्यक है। जितनी व्यापक तथा प्रशस्त राष्ट्रीय भूमिका पर इस नाटक का निर्माण हुआ है तथा जो इसका उद्देश्य है—उसकी समक्ष रखते हुए इसके वस्तु-संगठन पर विचार करना उपयुक्त होगा।

राष्ट्रीय भूमिका पर जिस नाटक का निर्माण होगा उसमें विस्तृत देश और काल की घटनाओं का समाहार करना नाटककार के लिये आवश्यक हो जायेगा।

जिस उद्देश्य के निमित्त वह नाटक की रचना करता है—तथा जिस उद्देश्य की पूर्ति के लिए वह घटनाओं, पात्रों और उनके कथोपकथन के माध्यम से जिस जीवन सत्य और आदर्श की स्थापना करना चाहता है, उसको ध्यान में रखकर नाटक की वस्तु-परीक्षा उचित है। प्रसाद ने इस नाटक में एक राष्ट्रीयता के आदर्श की स्थापना की है। आर्यावर्त की अखण्डता की रक्षा करने के लिए चन्द्रगुप्त और चाणक्य जैसे सशक्त पात्रों को अपनाया है। चाणक्य का चरित्र महाकाव्य के योग्य है—ऐसे उदात्त चरित्र को नाटक में लाने के फलस्वरूप चन्द्रगुप्त नाटक में महाकाव्य का औदार्य अधिक है। चाणक्य और चन्द्रगुप्त का नाटक में आद्योपान्त प्रथम इसलिए हुआ कि वैयक्तिक तथा प्रादेशिक स्वार्थों और हिंनों को सामाजिक तथा राष्ट्रीय स्वार्थों के सामने गीड़ स्थान दिया जाय।

चाणक्य ने मालव और मगध को भूलकर आर्यावर्त के गौरव और स्वातन्त्र्य की रक्षा के प्रश्न को सामने रखा और उसको पूर्ण किया। चन्द्रगुप्त से असंतुष्ट होकर भी राष्ट्र-रक्षा के प्रश्न पर सदा सब कुछ करने को प्रस्तुत है। प्रसाद की राष्ट्रीय भावना मानवता के उदात्त सांस्कृतिक स्तर को स्पर्श करती है। इसका उदाहरण सिंहरण मालव युद्ध के प्रकरण में देना है—‘ठहरो, मालव वीरो ! ठहरो । यह भी एक प्रतिशोध है । यह भारत के ऊपर एक ऋण था, पर्वतेश्वर के प्रति उदारता दिखाने का यह प्रयुक्त है ।’ राष्ट्रीयता का ऐसा महिमा मण्डित रूप हिन्दी साहित्य में शायद ही कहीं अन्यत्र दिखलाई पड़े ।

भारत के सामने स्थानीय स्वार्थों की प्रमुखता के कारण राष्ट्रीय अखण्डता की रक्षा का प्रश्न भयंकर रूप धारण करता जा रहा है—इसका समाधान प्रसाद का चन्द्रगुप्त बड़ी सरलता के साथ प्रस्तुत करता है—‘मालव और मगध को भूलकर जब आर्यावर्त का नाम लगे तभी यह मिलेगा ।’ ऐसा ही भाव अन्यत्र व्यक्त किया है—‘आक्रमणकारी बौद्ध और ब्राह्मण में भेद न करेंगे ।’ जातीयता और प्रांतीयता का उच्छेद कर एक राष्ट्रीयता की घोषणा प्रसाद ने अनेक स्थानों पर की है । राज्य प्राप्त करने के लिये शत्रु से महायत्न लेना भी त्याग्य और अनुचित समझा गया । राष्ट्रीयता के इस उदात्त स्वरूप की आवश्यकता भारत के तत्कालीन राष्ट्रीय जीवन में जितनी अधिक थी उतनी ही किसी भी स्वाभिमानी राष्ट्र की रक्षा के लिए सदा बनी रहेगी ।

प्रसाद एक और ब्राह्मणत्व का सशक्त चित्र उपस्थित करते हैं । ब्राह्मण एक सार्वभौम शाश्वत वृद्धि बीज है, वह अपनी रक्षा के लिए, पृथ्वी के लिए और सेवा के लिए इतरवर्णों का समूह कर लेगा । जहाँ तक ब्राह्मणत्व में इतनी शक्ति है, वहाँ उसका त्याग और तपस्या से पूत शान्त स्वरूप भी है । चाणक्य ब्राह्मणत्व के इस उज्ज्वल तथा सात्विक रूप को इन शब्दों में, मेघ के समान मुक्त वर्षा सा जीवनदान, सूर्य के समान अबाध आलोक विकीर्ण करना, सागर के समान कामना—



नदियों को पचाने हुये सीमा के बाहर जाना, यही तो ब्राह्मण का आदर्श है, व्यक्त करता है। चाणक्य, जिसने सिद्धि पर अपना ध्यान सदा केन्द्रित किया था, साधन की चिन्ता जिसने कभी नहीं की, वह भी अन्त में आध्यात्मिक शांति प्राप्त करने के लिए समार याग कर ऐकान्तिक साधना में लग जाता है।

नाटककार को राष्ट्र की विस्तृत पीठिः पर राजनैतिक और सांस्कृतिक आदर्शों की स्थापना के लिए अनेक पात्रों की अवतारणा करनी पड़ी है। नारी पात्रों में अलका का देश प्रेम ही प्रमुख होकर सामने आ पाया है। मालविका की कोपल तथा बलिदान की मूक भावना बड़ी पारिक्ता से व्यक्त हुई है। दण्डपादन जैसे दार्शनिक पात्रों के माध्यम से आध्यात्मिक सत्य की अभिव्यक्ति की है। इस आत्म-दर्शन के किंचित आभास हो जाने से मानव मासरिक भय तथा आकर्षण से मुक्त हो जाता है। समार की कोई शक्ति उसमें आतंक नहीं पैदा कर सकती। राग-विराग तथा आकर्षण विकर्षण से वह मुक्त हो जाता है।

प्रसाद का चन्द्रगुप्त काश्य और दर्शन की गरिमा से भण्डित है। अनेक पात्रों के द्वारा जीवन का बहुविध चित्र इस नाटक में चित्रित हुआ है। किन्तु इसका प्रमुख स्वर है एक राष्ट्रीयता। चन्द्रगुप्त में पराक्रम और साहस का बाहुल्य है। उसके चरित्र का अन्वय पक्ष इसीलिए दुर्बल हो गया है। राजनीति और दर्शन के मिश्रण से नृपक में गाम्भीर्य और व्यवहारिक निपुणता का समावेश हुआ है। गुह-कुलो की सामाजिक प्रतिष्ठा और सम्मान के विनय में तत्कालीन समाज की क्षीय-प्रणाली पर प्रकाश पड़ता है।

प्रसाद जी का कवि व्यक्तित्व तथा उनकी स्वच्छ दत्तावादी प्रवृत्ति के कारण नाटकों में काव्यत्व और कथा वस्तु के संगठन में शैथिल्य आया है।

चरित्र-शिल्प के अन्दर चरित्र-चित्रण की सभी विधियाँ आ जाती हैं जिससे कथावस्तु गतिशील होती है। लेखक को विचारधारा, वस्तु संगठन, शैली तथा कथोपकथन आदि का चरित्र चित्रण से घनिष्ठ सम्बन्ध है। कलाकार अपने विचारों के अनुसार पात्रों का चयन करता है। पात्रों के चुनाव के बाद वह उन चरित्रों को नाटकीय दृष्टि से प्रभाव उत्पन्न करने का अवसर देता है। कुछ इतिहास प्रख्यात ऐसे चरित्र होते हैं जो नाटककार के विचारों की छाया मात्र न रहकर स्वयं प्रमुखता प्राप्त करते हैं तथा उन पात्रों के कारण नाटककार को अपने विचार में परिमार्जन की आवश्यकता होती है। ऐसे प्रमुख पात्र यदि नाटक के नायक के रूप में आते हैं तो नाटककार को इस बात का ध्यान रखना पड़ेगा कि प्रतिनायक उससे भी कहीं सशक्त व्यक्तित्व का न हो। यही इतिहास ने बन्धन को स्वीकार करते हुए नाटककार यदि चरित्र-शिल्प की कला में कुशल है तो वह इतिहास और नाट्य दोनों की सीमाओं की रक्षा कर सकेगा तथा नायक और प्रति नायक की स्थिति का भी निर्वाह हो जायेगा। गौतम तथा चाणक्य इसी प्रकार के इतिहास प्रसिद्ध पात्र हैं। प्रसाद जी ने पात्रों की ऐतिहासिकता की रक्षा करते हुए उन्हें नाटक में स्थान दिया है। चाणक्य अवश्य कहीं-कहीं प्रमुखता प्राप्त कर लेता है, फिर भी वह नायक का सहायक और मन्त्री ही रहता है। अन्त में साम्प्रतिक सघर्षों से विध्वंस लेकर चन्द्रगुप्त का मार्ग निष्केष्टक करता है। उसके उद्देश्य की पूर्ति के साथ नाटक में नायक का स्थान भी अशुण्ण रहता है। गौतम जैसे प्रमुख पात्र भी 'अत्रात्तशत्रु' में कथा की गतिशील बनाने में सहायक प्रमाणित होते हैं। ऐसे पात्रों को समझना प्रसाद जैसे नाटककार का ही कौशल है। वस्तु-संगठन को ध्यान में रखकर भिन्न-भिन्न चरित्रों का आदर्श तथा उनके चार्म की सीमा निश्चित करनी पड़ती है।

सफल नाटककार चरित्रों के स्वाभाविक संस्कार और परिस्थितियों में सन्तुलन स्थापित करता है। अनुकूल परिस्थितियों में पात्रों की मूल-वृत्ति का संस्कार तथा विकास होता है। नाटककार कथा-वस्तु के विकास के लिए ऐसा वातावरण प्रस्तुत करता है कि वस्तु के विकास के साथ चरित्रों की नैसर्गिक प्रवृत्तियों का भी विकास होता है। मनुष्य में मूल रूप से विभिन्न प्रवृत्तियों के बीज अन्तर्निहित रहते हैं। इनमें कुछ निर्बल रहते हैं तथा कुछ सबल। सब वृत्तियों के परिवर्तन के लिए उनसे अधिक प्रबल परिस्थितियाँ अपेक्षित होती हैं। नाटककार ऐसे चरित्रों की योजना करता है, जिनमें दोनों प्रकार के पात्र आते हैं। काश्यप तथा भटार्क जैसे पात्रों की दृष्टि इस तथ्य को प्रमाणित करती है। काश्यप की असत वृत्तियाँ इतनी बलवती हैं कि विपरीत परिस्थितियों से भी उसके स्वभाव में कोई परिवर्तन नहीं आता है बल्कि अपनी दुष्ट वृत्तियों के साथ ही उसका अन्त होता है। इसके विपरीत भटार्क प्रकृति से देशद्रोही तथा दुष्ट नहीं है। वह प्रतिहिंसा तथा मानवीय दुर्बलता के कारण स्कन्द के विपरीत पुरुगुप्त को युवराज पद प्राप्त कराने के लिए प्रयत्न करता है किन्तु परिस्थितियों से विवश होकर उसके स्वभाव में परिवर्तन आता है और शत्रुओं को पराजित करने में स्कन्द की सहायता देता है। कुछ ऐसे भी चरित्र हैं जो पूर्ण मानवतावादी हैं तथा परिस्थितियों से ऊपर उठे हुए हैं, उनके स्वभाव में परिवर्तन का प्रश्न नहीं उठता है।

चरित्रों में इस प्रकार का नियोजन होना चाहिए कि योग्यता और नाटकीय मर्यादा के अनुसार उन्हें कथोपकथन तथा कार्य के विकास में सन्तुलित रूप से अवसर मिले। यदि महत्वपूर्ण पात्र को रंगमंच पर आने के लिए कम समय मिलता है और गौण पात्र अधिक समय ले लेते हैं तो चरित्र-चित्रण की दृष्टि से यह दृष्टि समझी जायेगी। कर्नेलिया को चन्द्रगुप्त नाटक में कम समय मिलता है—जिससे उसके चरित्र का विकास नहीं हो पाया है। मालविका के बलिदान और श्याम की घ्याप्त में रहते हुए उसके चरित्र को विकसित होने के लिए उपयुक्त अवसर नहीं प्राप्त हो सका है। चाणक्य का चरित्र बहुत महत्वपूर्ण है—ऐसा ज्ञात होता है कि वह नायक का पूर्ण रूप से नियंत्रण तथा उसके प्रत्येक कार्य का संचालन करता है। अतः उसको बहुत स्थान मिलना उचित है। 'अज्ञातसत्र' का दीर्घकालायण सैनिक है पर उसके दीर्घ वक्तव्य से कथानक की गति में व्याघात पड़ने के अतिरिक्त उसका सैनिक रूप गौण हो जाता है। वह स्त्री पुरुष के कार्य और उनकी धार्मिक सीमाओं के निर्णायक रूप में उपस्थित होता है। उसकी दार्शनिकता कृत्रिम जान पड़ती है।

नाटककार के पास चरित्र-चित्रण के लिए पात्रों का कथोपकथन एक महत्वपूर्ण साधन है। स्वगत-कथन यद्यपि नाटकीय दृष्टि से अस्वाभाविक होता है, किन्तु पात्र के अन्तर को उद्घाटित करने के लिए यह प्रमुखतम साधन है। एक पात्र के संवाद से दूसरे चरित्र के विषय में भी बहुत कुछ ज्ञात होता है। कथोपकथन चरित्र

चित्रण का प्रत्यक्ष साधन है। महा नाटककार को इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि किसी पात्र से दूसरे चरित्र के विषय में ऐसी बात न कहला दे जो उसके मूल सस्कार और वातावरण के विपरीत हो। दूसरे पात्रों के विषय में उक्त सवाद से कहीं-कहीं जिसके विषय में बात कही गयी है, उसकी विशेषता का ज्ञान न होकर कहने वाले पात्र की ही मानसिक स्थिति का ज्ञान होना है। अजातशत्रु में देवदत्त गोतम की निन्दा करता है तथा उन्हें कपट मुनि का विशेषण देता है, साथ ही उन पर यह आरोप भी लगाता है कि वे समस्त जम्बूद्वीप पर शासन करना चाहते हैं। इस सवाद से गोतम के चरित्र के विषय में हमें विशेष ज्ञान नहीं होता है, क्योंकि इतिहास प्रसिद्ध उनका माहात्म्य रूप इसकी अपेक्षा बहुत अधिक व्यापक है, परन्तु देवदत्त की ईर्ष्या तथा उसके द्वेष की सलक मिल जाती है।

चरित्र शिल्प का यह वैशिष्ट्य कि नाटककार पात्रों के मूल सस्कारों को अनुकूल परिस्थितियों में विकसित होने का पूर्ण अवसर दे तथा उनमें जब कभी परिवर्तन आये तो वह सहसा तथा आकस्मिक न जान पड़े प्रसाद के पात्रों में प्राप्त होता है। कुछ चरित्रों में अस्वामादिक परिवर्तन भी आया है, पर इस प्रकार के उदाहरण बहुत कम हैं। चाणक्य तक्षशिला से कुसुमपुर आकर अपने पिता का निर्वासन, शकटार के कुल का विनाश और नन्द के अत्याचार की जघन्य कहानी सुनकर प्रतिहिंसा की ज्वाला से जल उठना है। वह कहता है-‘क्या इसीलिये राष्ट्र की शीतल छाया का सगठन मनुष्य ने किया था ? मगध ! मगध ! सावधान ! इतना अत्याचार ! सहना असम्भव है। तुझे उलट दूंगा। नया बनाऊंगा, नहीं तो विनाश ही करूंगा। (ठहरकर) एक बार चलू नन्द से कहूँ। नहीं, परन्तु मेरी वृत्ति, वही मिल जाय, मैं राज्य व्यवसायी नहीं रहूंगा, मैं कृषक बनूंगा। मुझे राष्ट्र की भलाई बुराई से क्या ? तो चलूँ।’ राज्य की भलाई बुराई से पृथक् होकर सरल और शान्त जीवन व्यतीत करने के सस्कार बीज रूप में चाणक्य में आरम्भ से ही वर्तमान हैं, पर परिस्थितियों और वातावरण से विवक्षित होकर वह नन्द वश के विनाश की अटल प्रतिज्ञा करता है और उसके लिए अथक परिश्रम करता है। अपने उद्देश्य की पूर्ति के बाद वह वह सब कुछ त्याग देता है। अन्त में ब्राह्मण के आदर्श के अनुसार चन्द्रगुप्त को मेघ-मुक्त-चन्द्र देख कर ससार के रगमच से पृथक् हो जाता है। आरम्भ में ब्रिस प्रवृत्ति की दीर्घ सूचना हमें प्राप्त होती है उसका विकास सन्यास की स्थिति में पूर्णरूप से प्राप्त कर देता है चरित्र चित्रण की यह विशेषता बृहदाक्षर नाटकों में बहुत कम प्राप्त होती है।

चन्द्रगुप्त का प्रथम वाक्य अधिकार सुख कितना मादक और सारग्रीन है। उसकी मानसिक स्थिति को शत्रुओं से मुक्त कर पुष्पगुप्त को हमारे सामने स्पष्ट कर देता है। वह देश को शत्रुओं से मुक्त कर पुष्पगुप्त को राज्य समर्पित कर देता है और ससार के कलह और संघर्ष पूर्ण वातावरण से मुक्त हो जाता है। अजातशत्रु के

आरम्भ में उसकी क्रूरता और हृदय हीनता की झलक मिलती है, जिसका वातावरण के योग से क्रमशः विकास हुआ है। उसे अपनी माता छलना से प्रेरणा और प्रोत्साहन मिलता है और देवदत्त जैसे तथाकथित महात्मा की प्रेरणा से अपने मार्ग पर अग्रसर होता है। 'राज्यश्री' में सुरमा और शान्ति भिक्षु का प्रथम संवाद उसके मूल संस्कारों का आभास दे देता है। सुरमा कहती है 'विश्वास करो। मैं आजीवन किसी राजा की विलास मालिका बनती रहूँ—ऐसा मेरा अदृष्ट कहे तो भी मान लेते मैं मैं अनमय हूँ। मेरे प्राणों की भूख, आँसों की प्यास तुम न मिटाओगे?' इस वाक्य से उसकी वासना तथा महत्वाकांक्षा के बीज जो उसके मूल स्वभाव में हैं, क्रमशः परिस्थितियों के योग से विकसित और पुष्ट होते हैं। शान्तिभिक्षु की हत्या और अत्याचार में वह सहायक होती है। उसकी अनुपस्थिति में अपनी वासना की पूर्ति के लिये देवगुप्त के प्रलोभन और आकर्षण में आकर उसे स्वीकार करती है। यदि हम यह ज्ञात होता कि सुरमा बहुत पवित्र और सात्विक वृत्ति की महिला है और उसका इस प्रकार वासनयुक्त स्वरूप हमारे सामने आता तो चरित्र चित्रण की दृष्टि से यह बहुत बड़ी त्रुटि होती। चरित्रों को विकसित करते हुये प्रसाद जी ने इस प्रकार का विरोधात्मक चित्र कहीं भी प्रस्तुत नहीं किया है। दुष्ट पात्रों में सत्य प्रवृत्ति का उदय होता है। लेकिन ऐसे स्थलों पर नाटककार को वातावरण और परिस्थितियों की ऐसी योजना करनी पड़ती है कि परिवर्तन स्वाभाविक और उचित जान पड़ना है। ऐसे स्थलों पर मानवतावादी महत्वाकांक्षों की उपस्थिति भी सहायक होती है।

'जनमेजय का नागयज्ञ' में कथानक का आरम्भ सरमा और मनसा के वार्तालाप से होता है। सरमा कहती है—'बहन मनसा, मैं जो आज तुम्हारी बात सुनकर चकित हो गई।' प्रथम वाक्य से ही इस बात का आभास प्राप्त हो जाता है कि अत्याचार और क्रूर हत्या से उसे घृणा है तथा वह स्वयंभूत सरल और शान्त प्रकृति की है। मनसा में आरम्भ से ही आत्मभिमान और आत्मपौरव की भावना कूट-कूट कर भरी हुई ज्ञात होती है। बापों ने नागों के साथ जो नृपसत्ता की है—उसका प्रतिशोध लेने के लिये वह अतः तक बेध्ता करती है।

चरित्र चित्रण वह श्रेष्ठ माना जाता है जिसमें प्रत्यक्ष चित्रण अधिक होता है। प्रसाद जी ने इस नियम का पालन किया है। किसी अनुपस्थित पात्र का परिचय कराने के लिए दूसरे पात्रों का प्रयोग प्रसाद जी ने बहुत कम किया है। यदि कोई चरित्र किसी अनुपस्थित पात्र के विषय में कभी बोलता है तो उससे अनुपस्थित पात्र के विषय में विशेष ज्ञान न होकर किसी दूसरे उद्देश्य की सिद्धि होती है।

नाटकीय दृष्टि से स्वगत कथन का बहुत महत्व नहीं है—इससे कार्य में सिद्धि-सत्ता आती है। पर चरित्र चित्रण के लिए स्वगत कथन का बहुत महत्व है। यदि स्वगत कथन केवल तथ्य-परक नहीं है तथा सशिक्ष है तो चरित्र चित्रण का यह

महत्वपूर्ण अंग हो सकता है। प्रसाद ने स्वगत-कथन का प्रयोग किया है। उनके स्वगत कथन दीर्घ होते हुए भी वाक्यात्मकता तथा भाव प्रवणता के कारण अपनी कमो बहुत दूर तक पूरी कर देते हैं। ये स्वगत-कथन तथ्य परक न होकर चरित्रों की भावना और संवेदना की अभिव्यक्ति करते हैं। नरदेव अपने किए दुष्कर्मों के लिए पश्चात्ताप करता है। वह अब आत्मसंयम और आत्म-शासन का महत्व समझने लगा है। वह संवेदनशील हो गया है—जो कामाग्र्य तथा क्रूर था।

'जनमेजय का नागयज्ञ' में सरमा नागों से अप्रसन्न होकर चली गई है। भायों ने भी उसका अपमान किया है। वह अपनी दयनीय स्थिति पर विचार करती है। वह नारी है—उसके पास ममतापूर्ण हृदय है। उसका स्त्रीत्व तथा पवित्र अपने पति की रक्षा के लिए कराह उठता है। वह कहती है—'देवता ! तुम सकट में हो, यह सुनकर मैं कैसे रह सकती हूँ ? मेरा अधुजल समुद्र बन कर तुम्हारे भीरु शत्रु के बीच गर्जन करेगा, मेरी दुम कामना तुम्हारा बर्ष बन कर तुम्हें सुरक्षित रखेगी।' इससे सरमा के चरित्र का भावुक तथा उदात्त स्वरूप उद्घाटित होता है।

'अजातशत्रु' में ऐसे स्वगत कई स्थलों पर आए हैं, जो नाटकीयता की दृष्टि से भले ही अनुपपुक्त हैं, तथा जिनसे कार्य में गिरिलता भी आती है, पर पात्रों के चरित्र का सूक्ष्मतम रूप पाठकों के सामने प्रस्तुत करते हैं। इषामा जब विरुद्ध से कानन में मिलने जाती है, उस समय उसका स्वगत यह स्पष्ट करता है कि वासना की तुष्टि के लिये वह कोई भी भयानक कार्य कर सकती है। चैलेन्द्र के स्वगत कथन इस बात की पुष्टि करते हैं कि उसकी भावुकता क्षणिक है तथा अपने कार्य की सिद्धि के लिए वह किसी का भी गला चोट सकता है।

स्कन्दगुप्त वमशान से किंचित दूर टहलता हुआ अपनी स्थिति पर विचार करता है। वह अशान्त है, व्यथित है उसके अन्तःकरण का आलिंगन कर कोई रोने और हसने पाजा नहीं है। विजया का नाम लेकर उसका व्यथित हृदय अधीर हो उठता है। स्थिति-पर्यवेक्षण के समय स्कन्द का एक-एक शब्द मार्मिक व्यथा से आच्छादित है। यह उसके चरित्र का कोमलतम पक्ष है।

चरित्र चित्रण में कथोपकथन का परिस्थिति और क्रिया-व्यापार से पविष्ट सम्बन्ध होना आवश्यक है। नाटककार को इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि कथोपकथन अप्रासंगिक और चरित्र-चित्रण कृत्रिम न हो जाय। केवल परिचय कराने के लिए कुछ पात्रों में परस्पर बातचीत कराना अनुचित है। अजातशत्रु को छोड़कर अन्य नाटकों में वस्तु का कार्य-व्यापार से पर्याप्त सम्बन्ध है।

चरित्र-शिल्प में पात्रों की बहुलता वापक सिद्ध होती है। यदि नाटक में पात्र कम हैं तो उसमें प्रमुख पात्रों के चरित्र-चित्रण के लिए पर्याप्त अवसर है।

प्रसाद जी के बड़े नाटकों में पात्रों का आविर्भाव है। इसके साथ ही उन्होंने सभी पात्रों की पूर्णता का भी ध्यान रखा है। इसलिए भी उनके नाटक बड़े हो

गये हैं। चरित्र चित्रण की दृष्टि से प्रसाद जी की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उनके पात्र नाटककार के विचारों की छाया-भात्र नहीं रह गये हैं। उन्हें स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्राप्त है। प्रसाद ने विरोधी पात्रों की सृष्टि द्वारा चरित्रों की विशेषताओं को विकसित होने का पूर्ण अवसर दिया है। इसलिए उनकी चरित्र-सृष्टि सजीव हो उठी है। आचार्य वाजपेयी का यह मत इस विषय में ध्यान देने योग्य है—‘प्रसाद का सरल पक्ष चरित्र-निर्माण का है। उन्होंने इस क्षेत्र में अपनी अद्वितीय साहित्यिक प्रतिभा का परिचय दिया है। उनकी चरित्र-सृष्टि में स्थिर व चल दोनों प्रकार के प्रतिनिधि हैं। स्थिर चरित्रों के गुणों का उभार बदलती हुई परिस्थितियों और प्रक्रिया के फल स्वरूप होता है, किन्तु चल चरित्रों में सीधे घात-प्रतिघात की आवश्यकता होती है।’<sup>१</sup> प्रसाद ने कुछ ऐसे पात्रों की सृष्टि की है जो परिस्थितियों से ऊपर उठे हुए हैं। विभिन्न परिस्थितियों में उनके चरित्र के भिन्न-भिन्न पक्ष सम्मुख आते हैं, किन्तु उनका चारित्रिक वैशिष्ट्य एक सुनिश्चित मार्ग का अनुसरण करता है। वे परिस्थितियों को मोड़ लेने तथा अपने अनुकूल बना लेने में सक्षम हैं। ऐसे पात्रों के चरित्र-चित्रण में नाटककार के चरित्र-शिल्प की विकास-रेखाएँ भली भाँति उभरकर सामने नहीं आ पाती।

चरित्र शिल्प में नाटककार को पात्रों के मुख से प्रयोग की जाने वाली भाषा पर भी ध्यान रखना चाहिए। चरित्रों की स्थिति और योग्यता के अनुसार भाषा का प्रयोग चरित्र-चित्रण के लिए उपयोगी सिद्ध होता है। प्रसाद जी ने ‘अज्ञातघानु’ में दार्शनिक और साधारण पात्र के लिए एक ही भाषा का प्रयोग किया है। विन्म-सार कहता है—‘आकाश के नीले पत्र पर उज्ज्वल अक्षरों से लिखे अदृष्ट के लेख जब धीरे-धीरे लुप्त होने लगते हैं, तभी तो मनुष्य प्रभात समझने लगता है, और जीवन-सपना में प्रवृत्त होकर अनेक अकाण्ड ताण्डव करता है।’ वासवी का यह वाक्य—‘इस बाह्य हलचल का उद्देश्य आन्तरिक शान्ति है, फिर जब उसके लिए व्याकुल पिपासा जाग उठे, तब उसमें विलम्ब क्यों करे’ भी उक्तमत का समर्थन करता है। अन्य नाटकों में भी कुछ ऐसे स्थल हैं जो कथोपकथन की दृष्टि से—विशेषकर रगमच और प्रेक्षकों की दृष्टि से उपयुक्त नहीं कहे जा सकते। काव्यत्व की दृष्टि से तो ऐसे स्थलों का महत्व है—पर साधारण प्रेक्षकों के लिये ये अशुभ रहेंगे। चन्द्रगुप्त नाटक में सुवासिनी प्रेम की व्याख्या करती हुई कहती है—‘अकस्मात् जीवन-कानन में, एक राका-रजनो की छाया में छिपकर मधुर बसन्त घुस आना है। शरीर की सब ग्यारिखा हरी-भरी हो जाती है। सौन्दर्य का कोकिल ‘कीन’? कहकर सबकी रोकने टोकने लगता है, पुकारने लगता है। राजकुमारी! फिर उसी में प्रेम का मुकुल लग जाता है, बाँसू भरी स्मृतियाँ मकरन्द सी उसमें छिपी

रहती हैं ।' यह अज्ञ गद्य शीत की दृष्टि से उत्तम उदाहरण है । नाटकीय सम्वाद की दृष्टि से यह अज्ञ कथा वस्तु को शिथिल करने के कारण उभयुक्त नहीं कहा जायेगा । चरित्र शिल्प की दृष्टि से भी ऐसे स्थलों का बाहुल्य अनुपयुक्त है ।

प्रसाद जो कवि थे, दार्शनिक थे अतः भाषा में इस तरह का भाव-कल्पना-युक्त प्रयोग उनकी स्वच्छतावादी प्रवृत्ति के अनुकूल है । साहित्यिक तथा सांस्कृतिक रसिक सम्पन्न प्रेक्षकों के लिए तो चरित्र-चित्रण में इस प्रकार की भाषा का प्रयोग उचित हो सकता है, पर सर्वसाधारण के लिए इस प्रकार की भाषा बोध-गम्य होगी, इसमें सन्देह है ।

चरित्र-शिल्प का वास्तविक क्षेत्र मानवीय चरित्रों की सृष्टि है । ऐसे पात्र जो परिस्थितियों के ऊपर उठे हुए हैं—तथा सात्त्विक द्वन्द्व से जो निर्लिप्त हैं—उनके चरित्र की सूक्ष्म विशेषताओं को उद्घाटित करने का अवसर नहीं प्राप्त होता है । मानवीय पात्रों के चरित्र चित्रण में ही नाटककार के चरित्र-कौशल का निखार होता है । मानवीय पात्र अतृप्तद्वन्द्व से युक्त होते हैं तथा उनके चरित्र के सबल और निर्बल दोनों पक्षों को विचित्र करने का अवसर प्राप्त होता है । दोनों पक्षों के घात-प्रतिघात में सत असत पक्ष जो भी विजयी हो, वह कथावस्तु को नाटकीय परिवेश में यदि गतिशील बनाता है तो चरित्र शिल्प की दृष्टि से इलाभ्य है । मानव चरित्र के सबल और निर्बल दोनों पक्ष नाटककार की उद्देश्य सिद्धि में सहायक होते हैं । प्रसाद मानव चरित्र के चित्रण में हिन्दी साहित्य के अप्रतिम कलाकार हैं । समान धर्मों पात्रों के चित्रण में भी सबका अपना वैशिष्ट्य सुरक्षित रहता है—सबकी विशेषतायें अलग अलग परिलक्षित होती हैं । अजातशत्रु, विरुद्धक और पुरुगुप्त तीनों ही राज्य प्राप्त करने के लिए पटयन्त्र में सलग्न हैं । अजात शत्रु और विरुद्धक ने अपने पिता के प्रति विद्रोह किया है, परन्तु दोनों के स्वभाव और कार्य में पर्याप्त भिन्नता है । अजातशत्रु प्रकृत्या अशिष्ट तथा दुर्बल नहीं है जबकि विरुद्धक ने उद्दण्डना के संस्कार आरम्भ से ही प्राप्त होते हैं यही कारण है कि अजात की अपेक्षा विरुद्धक में अधिक स्वावलम्बन तथा वीर्य है । जो अजातशत्रु है वह विरुद्धक नहीं तथा जो पुरुगुप्त है वह अजातशत्रु और विरुद्धक नहीं है । 'समानता में भिन्नता और विभिन्नता में समानता का अन्वेषण करना लेखक की सूक्ष्म पर्यवेक्षण शक्ति का ही द्योतक है और चरित्र चित्रण के ऊपर लेखक का अधिकार प्रगट करता है ।'<sup>१</sup>

चरित्र-शिल्प में नाटककार को इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि जिस प्रकार वह चरित्रों का विकास कर रहा है, वसी प्रकार स्वाभाविक ढंग से उसकी परिणति भी हो । यदि किसी पात्र के स्वाभाविक विश्वास के साथ सहसा उसकी समाप्ति हो जाती है अथवा पात्र के कार्य और स्वभाव में सहसा कोई परिवर्तन आ



जाता है, तो ऐसे स्थान अस्वाभाविक होते हैं तथा रस-सिद्धि में बाधक भी सिद्ध होते हैं। प्रसाद के कुछ चरित्रों की परिणति में इस प्रक्रिया का निर्वाह नहीं हो पाया है और अस्वाभाविकता आ गयी है। कुछ दुर्बल पात्र जो स्वभावतः निर्दयी और अपनी दुर्बलताओं से घिरे हुये हैं तथा अपने मार्ग पर इतनी दूर आगे बढ़ जाते हैं कि उनकी परिणति के लिए ऐसे पात्रों की सहायता लेनी पड़ती है, जिनका चरित्र द्वन्द्व रहित है और जो इतिहास प्रसिद्ध तथा महात्मा हैं। पात्रों का सुधार या उनमें परिवर्तन यदि स्वाभाविक ढंग से होता है तो प्रेक्षक अथवा पाठक में कुतूहल की भावना पैदा नहीं होती है।

अज्ञातशत्रु प्रसेनजित के लून का प्यासा है। वह कहता है—'कहा गया ? मेरे क्रोध का कन्दुक मेरी क्रूरता का खिलौना, कहा गया ? रमणी ! शीघ्र बता- वह घमडी कोशल सम्राट कहा गया ?' अज्ञातशत्रु की समस्त प्रतिहिंसा, उसका क्रोध और प्रसेनजित की रक्त लिप्सा मल्लिका के उपदेश से सहसा शान्त हो जाती है। मल्लिका के शान्त वचनों को सुनकर वह मुग्ध सा बैठ जाता है। हृदय नम्र होकर आपही आप प्रणाम करने को झुक रहा है। 'ऐसी पिघला देने वाली वाणी तो मैंने कभी सुनी नहीं'—कह कर वह मल्लिका से क्षमा मागता है और कोशल पर अविचार करने की इच्छा त्याग देता है। मल्लिका के प्रभाव से अज्ञातशत्रु के स्वभाव में यह आकस्मिक परिवर्तन अस्वाभाविक लगता है। विकटघोष और सुरमा भी हर्ष और राज्यश्री के सम्मुख अपने कुकृत्यों पर आश्चर्य प्रकट करते हैं और कायाय ग्रहण करते हैं। पात्रों में इस प्रकार के आकस्मिक परिवर्तन प्रसाद के नाटकों में कुछ ही स्थलों पर हुये हैं। पात्रों के चरित्र में स्वाभाविक परिवर्तन और परिणति के पर्याप्त दृष्टान्त दिए जा सकते हैं। चाणक्य के प्रभाव तथा परिस्मितिओं के दबाव से पर्वतेश्वर में स्वाभाविक परिवर्तन आया है। यह परिवर्तन उसके मूल संस्कार के अनुकूल है। स्कन्दगुप्त में भटार्क के चरित्र की विकास-शृङ्खला सर्वथा स्वाभाविक है। महत्वाकांक्षा और प्रतिस्पर्धा की भावना से प्रेरित होकर वहस्कन्द का विराट तथा उसके साथ विश्वासघात करता है, पर देश की दीन अवस्था और अपनी माता कमला के प्रभाव के कारण उसके चरित्र का परिवर्तन सर्वथा स्वाभाविक हो जाता है। मागन्धी में महात्मा बुद्ध के कारण सत्प्रवृत्तियाँ जागृत होती हैं। उसने जीवन में उत्थान पतन के पर्याप्त दृश्य देखे हैं। अन्त में वह नाम्पाली है—जिस समय बुद्ध का आश्रम पाती है। मागन्धी का पूरा जीवन और उसके जीवन में चढ़ाव-उतार के भिन्न चित्र देखने से उसके चरित्र का परिवर्तन सर्वथा स्वाभाविक हो जाता है। सद्य की क्षरण में अपनी समस्त सम्पत्ति अर्पित कर वह सातारिक क्षणों से विधाम पाती है। उसके चरित्र में कार्य की तीव्रता और नाटकीयता है। उसके चरित्र से सम्बद्ध परिवर्तन का दृश्य प्रसाद के चरित्र-चित्रण का प्रबल प्रमाण है।

प्रसाद के नाटको में वीर, शृङ्गार और शान्त रस की प्रधानता है। वीर रस के माध्यम हैं—देवानुराग और आत्मगौरव की रक्षा की भावना। नाटककार ने ऐसे चरित्रों की सृष्टि की है जिनके लिए देशप्रेम और अखण्ड आर्थावर्त की रक्षा विश्वास और पवित्र धर्म है। केवल कर्म को पूरा करने के लिए ही उन्होंने त्याग नहीं किया है। सिहरण और बन्धुवर्मा के जीवन का प्रत्येक कार्य, प्रत्येक शब्द इस बात का प्रमाण है। वीर रस के अनुकूल चरित्र-सृष्टि में चन्द्रगुप्त और पण्डित चन्द्रगुप्त द्वितीय आदि के चरित्र प्रमुख हैं। शृङ्गार में प्रसाद का कवि रूप जागृत हो उठता है। उन्होंने ऐसे चरित्रों की सर्जना की है, उनमें ऐसी तीव्र आकांक्षा का वेग है—जिसमें वे अपने को विलीन कर देने के लिये व्याकुल हैं।

जीवन और उद्दाम वासना की उष्ण गन्ध की अभिव्यक्ति विजया और मागधी जैसे पात्रों द्वारा होती है। सुवासिनी की भावना की अभिव्यक्ति उसके गीतों और सम्वादों द्वारा हुई है। गीतम, व्यास, और मिहिरकुल जैसे पात्रों की उपस्थिति तथा स्वयं जैसे साप्ताहिक वैभव और समर्प से उदासीन पान प्रसाद के नाटको में शान्त रस की निष्पत्ति में सहायक सिद्ध होते हैं। इस सन्दर्भ में डा० इन्द्रनाथ मदान का यह वक्तव्य—‘जब आवेग चाहे वह मधुर हो या परप उबलकर सीमा तोड़ना चाहता है तभी शान्त रस के छोटे उसे शान्त और सयत कर देते हैं। स्वभावतः यहा रस का प्रवाह आवेग से परिशान्ति की ओर बहता हुआ मिलता है यही प्रसाद के नाटको का प्रसादान्त होना है।’<sup>१</sup>

चरित्र-शिल्प में सजग नाटककार के लिए यह आवश्यक हो जाता है कि नाटक के प्रत्येक पात्र में सन्तुलन स्थापित करने के साथ नाटक के विभिन्न पात्रों में भी सामंजस्य का ध्यान रखे। विभिन्न चरित्र इकाइयों में सन्तुलन में सात्पर्य है कि नायक, प्रतिनायक और सखपात्र योग्यता और कार्य के अनुसार नाटक में उचित स्थान प्राप्त करें। फल के अधिकारी पात्र को प्रमुखता प्राप्त होनी चाहिए। चन्द्रगुप्त नाटक में चाणक्य जैसे पात्र रहते हुए भी फल का अधिकारी होने के कारण चन्द्रगुप्त का नायकत्व सुरक्षित है। किन्तु नायिका का स्थान सशिष्य हो उठता है। स्त्री पात्रों में अलका का कार्य प्रमुखता प्राप्त कर लेता है, पर वह नाटक की नायिका पद की अधिकारिणी नहीं हो सकती। कल्याणी पर्यन्त दूरी तक चलती है। प्रथम अंक के चौथे दृश्य से आरम्भ कर चतुर्थ अंक के प्रथम दृश्य तक विभिन्न रूप में वह नाटक में वर्तमान है। अन्त में सहसा आत्महत्या कर लेती है और कार्नेलिया का मार्ग निष्पष्टक हो जाता है। नियमानुसार उसे नायिका का पद प्राप्त होता है। ‘स्कन्दगुप्त’ नाटक में जिस प्रकार विभिन्न चरित्रों में सन्तुलन स्थापित हो सका है वैसे चन्द्रगुप्त में नहीं हो पाया है। स्कन्दगुप्त के नामक और पुरुगुप्त के प्रति-

नायक होने में कोई सन्देह नहीं है। अज्ञातशत्रु में अज्ञातशत्रु और विरुद्धक विद्रोही राजकुमार हैं। अज्ञातशत्रु की अपेक्षा विरुद्धक में वेग और स्वावलम्बन अधिक है। क्योंकि वह प्रकृत्या दुर्बल है जबकि अज्ञात ससर्ग और परिस्थितियों के कारण उद्दण्ड और अमर्यादित हुआ है। अज्ञातशत्रु गौतम और मल्लिका दोनों से प्रभावित है। यद्यपि आरम्भ में वह उनका विरोधी था, परन्तु क्रमशः उनके महत्व को स्वीकार कर उनका अनुवर्ती बन जाता है। ऐसी स्थिति में गौतम और मल्लिका प्रमुख पात्र के रूप में उपस्थित होते हैं।<sup>१</sup> गौतम और मल्लिका की प्रमुखता प्राप्त होना चरित्र शिल्प की दृष्टि से त्रुटि मानी जायेगी। प्रत्येक पात्र का विरोधी चरित्र उपस्थित होने के कारण पात्रों की स्थिति स्पष्ट नहीं हो पाई है तथा विभिन्न पात्रों में सन्तुलन स्थापित करना भी कठिन हो गया है। नाटक के पात्र बहुल होने तथा विरोधी आचार विचारों के पात्रों तथा संघर्ष मूलक परिस्थितियों के बाहुल्य के कारण न तो एक एक पात्र की स्थिति स्पष्ट हो पायी है और न विभिन्न पात्रों में सामंजस्य स्थापित हो सका है।

‘अज्ञातशत्रु’ में नायिका की स्थिति तो और भी सदिग्ध है। नाट्य शास्त्र के नियमों को ध्यान में रखकर नाटक की रचना नहीं हुई—फिर भी मल्लिका को प्रमुख स्थान देना अनुचित जान पड़ता है। शिल्प की दृष्टि से प्रसाद जी पूर्णतः स्वच्छतावादी है—वस्तु में तो भारतीय नाट्य-शास्त्र को उन्होंने किसी न किसी रूप में स्वीकार किया है। बाजिरा नाटक के अन्त में आती है। उसके पहले नाटक में कहीं उसकी चर्चा भी नहीं आयी है। अज्ञातशत्रु के समान फल की अधिकारिणी वह होती है—फिर भी उसको भी प्रमुखता प्राप्त होनी चाहिए वह नहीं हो सकी है। गौतम और मल्लिका के कारण सभी चरित्रों की अन्त में मानों सगति बैठा दी गयी है। चरित्रों के सामंजस्य की दृष्टि से प्रसाद जी का ‘स्कन्दगुप्त’ उनके बड़े नाटकों में सर्वश्रेष्ठ है।

स्कन्दगुप्त नायक और देवसेना नायिका है। विजया के चरित्र का विश्लेषण बहुत ही मार्मिक ढंग से हुआ है, तथा उसमें आये हुए परिवर्तन में मनीष्य दृष्टि से असंगत नहीं कहे जा सकते। विजया के विरोधी चरित्र के द्वारा नाटककार ने देवसेना के चरित्र को और भी उज्ज्वल तथा उदात्त बना दिया है। विजया अन्त में आत्म हर्षा कर रमरम से हट जाती है। देवसेना के चरित्र की प्रत्येक रेखा विजया के चरित्र की संपेक्ष्यता में अधिक आभायुक्त तथा गरिमा-मण्डित हो उठती है।

‘जनमेजय का नागयज्ञ’ में नायक और नायिका की स्थिति सुनिश्चित है। प्रतिनायक के रूप में लक्षक का नियोजन पुराणेतिहास सम्मत है तथा उसे उचित

स्थात प्राप्त हुआ है। यहाँ भी अनावश्यक पात्रों की योजना के कारण चरित्रों का सम्यक् विकास नहीं हो पाया है। वेद, त्रिविक्रम और च्यवन अनावश्यक रूप से पुरुष पात्रों में आये हैं। दामिनो के कारण उत्तक की सृष्टि हुई है—ऐसे उत्तक के चरित्र में वेग तथा सक्रियता है। जनमेजय की प्रतिहिंसा को उद्दीप्त करने में उसका पूरा योग है तथा उसमें स्वाभिमान और दृढ़ता है। अश्वसेन का नाटक में कोई प्रयोजन नहीं है, वह केवल एक दृश्य में कामुक और भयप के रूप में चित्रित हुआ है। दो जातियों के सघर्ष को चित्रित करने के कारण पात्रों का बाहुल्य हुआ है यही कारण है कि चरित्रों का पूरा विकास नहीं हो पाया है।

‘द्रुवस्वामिनो’ में विभिन्न चरित्र इकाइयों का सम्यक् रूप से सन्तुलन हुआ है। ‘द्रुवस्वामिनी’ प्रमुख पात्र है—जिसके चरित्र के आकार पर नाटक की रचना हुई है। ‘द्रुवस्वामिनी’ के चरित्र चित्रण द्वारा प्रसाद जी ने नारी की एक उबलन्त प्राचीन समस्या का समाधान किया है। बौद्ध और मन्दाकिनी के द्वारा नारी की विभिन्न स्थितियों का मार्मिक चित्रण हुआ है। पात्रों के मूल संस्कार परिस्थितियों के सदर्थ में विकसित हुए हैं। पुरुष पात्रों में रामगुप्त, चन्द्रगुप्त तथा शिवर स्वामी प्रमुख हैं। रामगुप्त और चन्द्रगुप्त इन दो विरोधी पात्रों की अवतारणा से इनकी चारित्रिक विशेषताओं का निखार और प्रभावोत्पादक ढंग से हुआ है। रामगुप्त की निर्बलता और बलैष्य की तुलना में चन्द्रगुप्त का शौर्य और पराक्रम अत्यधिक उद्भासित हो उठा है। परस्पर पात्रों के सन्तुलित विकास से नाटक की अभिव्यक्ति भी अधुण है। प्रसाद का यह अन्तिम नाटक है—पर प्रसाद की नाट्य-कला का चरम उत्कर्ष स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त में ही हुआ है। द्रुवस्वामिनी प्रसाद के लिए एक नवीन प्रयोग है जिसमें उन्हें पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है।

प्रसाद के लघु तथा बड़े नाटकों में चरित्रों का सघटित रूप देखने के लिए एक ही निष्पत्ति अपनाता अनुचित होगा। छोटे नाटकों में जीवन की विस्तृत भूमिका नहीं आ पायी है, इसलिए पात्रों के चरित्र के विभिन्न पक्ष उभर कर सामने नहीं आ सके हैं। ‘विशाख’ में प्राचीन वातावरण प्रस्तुत कर नाटककार ने कल्पना के आश्रम से एक प्रणय कथा के द्वारा सामयिक समस्याओं की ओर पाठकों का ध्यान आकृष्ट किया है। प्रेमानन्द के द्वारा सत्य और अहिंसा के माध्यम से वैयक्तिक और राज-नैतिक समस्याओं के समाधान का संदेश दिया गया है। ‘राज्यधी’ के समग्र कथानक में चरित्रों का सघटित रूप इसलिये कलात्मक नहीं हो पाया है कि पात्रों की बाहुल्यता है और घटनाओं के भार से कथानक बोझिल हो उठा है। पात्र जब नाटक में आदि से आदि अन्त तक संवाद और कार्यों से सुगुम्फित रूप में कथा-वस्तु को गतिशील करते हैं तभी उनके चरित्र का सम्यक् विकास होता है तथा प्रभाव-शक्ति और रससिद्धि में सहायता प्राप्त होती है। इसमें प्रासंगिक कथा में आए चरित्रों का भी योग रहता है। ‘राज्यधी’ में प्रमुख पात्र के चरित्र का भी

सम्यक् विकास नहीं हो पाया है। इतना आवश्यक है कि उसे केन्द्र में रखकर नाटककार ने देवगुप्त और विकट घोष के चरित्र का विकृत रूप प्रस्तुत किया है। नारी पात्रों में केवल राज्यश्री और सुरमा ही प्रमुख पात्र हैं, इसलिए इनके चरित्र का समग्र कथानक में सामंजस्य स्थापित हो सका है। सुरमा से वस्तु को गति मिलती है। प्रसाद जी ने कल्पित पात्रों के चरित्र के निर्वाह में अधिक कौशल का परिचय दिया है।

‘जनमेजय का नाग यज्ञ’ में प्रमुख पात्रों की स्थिति समग्र कथानक में अधिक सुगठित हो सकी है। जनमेजय, सशक और वासुकि प्रभूति पात्र अपने-अपने स्थान पर सुनियोजित हैं। स्त्री पात्रों में वेद की पत्नी दामिनी और शीला को छोड़कर अन्य पात्र वस्तु को सक्रिय करते हैं। वपुष्टमा, सरमा, मनसा और मणिमाला के चरित्र में पर्याप्त विभिन्नता है। वेद, त्रिविक्रम और अश्वत्थेन का चरित्र समग्र कथानक में गण्य-सा है। माणवक अपने माता के साथ हुए वार्तालाप में इस बात की सूचना देता है कि आगे चलकर वह घटना-चक्र में महत्वपूर्ण योग देगा। प्रथम अंक के चतुर्थ दृश्य में वह अपमान का प्रतिशोध लेने की प्रतिज्ञा करता है किन्तु सरमा की इच्छा के विरुद्ध वह कोई कार्य करने में असमर्थ है। प्रमुख पात्रों को छोड़कर अन्य पात्रों की स्थिति गण्य-सी है।

‘ध्रुवस्वामिनी’ के सभी पात्र समग्र कथानक में अपने-अपने स्थान पर सुनियोजित हैं। इसका सबसे प्रमुख कारण यह है कि इस नाटक में अन्य नाटकों के समान पात्रों की बहुलता नहीं है। नारी पात्रों में ध्रुवस्वामिनी के अतिरिक्त कोमा प्रमुख चरित्र है। कोमा की मानसिक व्यथा अथवा मार्मिक अवस्था का चित्रण स्वाभाविक एवं भावनाओं के अनुकूल हुआ है। चन्द्रगुप्त के साहस और शौर्य के चित्रण से रामगुप्त की दुर्बलताओं और भी मुखर हो उठी हैं। यथार्थवाद की भूमिका पर आधारित समस्या नाटकों में बोद्धिकता की प्रधानता रहती है। इस दृष्टि से दौने, हिजडे और कृबड़े पात्रों की सृष्टि अनुचित कही जा सकती है, पर नाटकीय वातावरण को प्रभावशाली बनाने में इन पात्रों का निर्माण सहायक हुआ है। शिखर-स्वामी जैसे पाटुकार मन्त्री की योजना रामगुप्त सदृश राजा के लिए उचित है। शिखरस्वामी की मन्त्रणा वस्तु को गतिशील बनाने में सहायक होती है। मन्दाकिनी की योजना चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी में सम्बन्ध स्थापित करने तथा उसमें स्थापित प्राचीन प्रणय-बीज को अकुरित और पुष्ट करने में पूर्णतया चरितार्थ हुई है। निर्भीकता पूर्वक मन्दाकिनी ने अपना कार्य सम्पादित किया है।

‘अज्ञातशत्रु’ का समग्र कथानक विरोध और परिहार की भूमिका पर आधारित है। इस नाटक की रचना शास्त्रीय नाट्य शैली पर न होकर बाह्य दृष्टि की भूमिका पर हुई है। इसलिए शास्त्रीय दृष्टि से नायक और प्रतिनायक

ढूँढ़ना अनुचित है। नाटक का प्रमुख पात्र अज्ञातवाच्य है। नायिका की स्थिति सदिग्ध है। छलना घटना चक्र को घुमाने में घुरा का कार्य करती है और शक्तिमती भी अधिक वेग से वस्तु को गतिशील बनाने में योग देती है। विरुद्ध को विद्रोही बनाने के लिए प्रोत्साहित करती है और उसे बलपूर्वक अधिकार प्राप्त करने के लिये प्रेरणा देती है, पर न तो छलना प्रमुख पद की अधिकारिणी हो सकती है और न शक्तिमती। मल्लिका के कारण प्रसेनजित शक्तिमती और विरुद्ध को समा प्रदान करता है। किन्तु मल्लिका को भी नायिका पद नहीं प्राप्त हो सका। इस प्रकार समग्र कथानक में नायिका का स्थान निर्धारण करना कठिन हो जाता है।

घटना और पात्रों के बाहुल्य के कारण चरित्रों का सम्पूर्ण विकास नहीं हो पाया है। कुछ पात्र तो इतना कम सामने आ पाये हैं कि उनके चरित्र के विषय में विशेष ज्ञान नहीं होता है, तथा कथानक में उनकी स्थिति के विषय में भी कुछ कहना कठिन हो जाता है। नारी पात्रों में वासवदत्ता तथा पुरुष पात्रों में सुदत्त, बन्धुल, सुम्पक, सारिपुत्र और आनन्द के चरित्र का एक पक्ष, वह भी बहुत ही साधारण रूप से स्पष्ट होता है। इन पात्रों के बिना भी नाटक की रचना संभव है। कौशाम्बी से सम्बद्ध पात्र प्रायः अनावश्यक से दिखाई पड़ते हैं। गीतम और मल्लिका में शायद मल्लिका को ही केवल स्थान मिला होता तो मल्लिका के चरित्र का अधिक विकास होना। नाटकीय दृष्टि से वस्तु को भी अधिक गतिशीलता प्राप्त होती। नाटक का प्रमुख-पात्र अज्ञात गीतम से भी अधिक मल्लिका से प्रभावित दिखाया गया है। गीतम के पूछने पर कि—‘वयो कुमार तुम राज्य का कार्य मन्त्रि-परिषद् की सहायता से चला सकोगे?’ वह कहता है—‘वयो नहीं? पिता जी यदि आज्ञा दें।’ पर यही उद्धृत अज्ञात प्रसेनजित का रक्त-लोलुप मल्लिका के शान्त वचन सुनकर सहसा अपने विचारों में परिवर्तन कर लेता है। ऐतिहासिक मर्यादा की दृष्टि से भी गीतम की अपेक्षा मल्लिका से अज्ञात को अधिक प्रभावित करना अनुचित जान पड़ता है।

उदयन के विदूषक वसन्तक के चरित्र को नाटककार ने संस्कृत नाटकों के विदूषक के समान ही चित्रित किया है। वह पेदूपन तथा ब्राह्मण भीष्टा के चित्र उप-स्थित कर हास्य उत्पन्न करता है। वह मगध के राजवंश जीवक को कुछ सूचनायें अवश्य देना है, जिससे घटनायें शृङ्खलाबद्ध होती हैं। ऐतिहासिकता की रक्षा करते हुए प्रमुख पात्रों के चरित्र का सगठन नाटक में बहुत श्रुतिपूर्ण नहीं कहा जायेगा। इतिहास जहाँ स्वच्छन्दतावादी कलाकार को वस्तु देता है, वहीं जादू-साहित्य को इतिहास का बन्धन भी स्वीकार करना पड़ता है। सुसंगति और नुसंगति के प्रभाव से प्रभावित होने वाले पात्रों की यदि दो धँजिया कर दी जाय तो प्रमुख पात्रों का सगठन तथा उनके विरोधी चरित्रों का परिणाम कथानक के साथ में बहुत कुछ

सुसंगत हो जाय । नारी पात्रों में वासवी, लवना, क्षितिमती, मल्लिका और मागधी का चरित्र प्रमुख है । पद्मावती, वासवदत्ता और बाजिरा जो बहुत गौण स्थान प्राप्त हुआ है । बाजिरा रोमान्टिक नायिका के रूप में अन्न में आती है । अज्ञात से विवाह होने के कारण उसे महत्व प्राप्त हो जाता है तथा दो राजवशों में मैत्री स्थापित होती है । ऐसे नाटक के कथानक में उसका योग नगण्य ही है ।

पुरुष पात्रों में विम्बसार, प्रतेनजित और उदयन तीनों का व्यस्तित्व विभिन्न भूमिका पर चित्रित हुआ है । यदि भावुक और कला प्रेमी उदयन को नाटक से अलग कर दिया जाय तो भी प्रमुख कथानक में स्वरूप में कोई परिवर्तन नहीं आता ।

‘स्कन्दगुप्त में चरित्रों का संगठन अन्य नाटकों की अपेक्षा अधिक सुमंगलित हुआ है । नाटक का नायक स्कन्दगुप्त आरम्भ से अन्त तक शत्रुधर्म और अन्तर्विद्रोह से देश की रक्षा करने में सलग्न है । बाह्य और अतर्द्दन्त के आधार पर परस्पर विरोधी चरित्रों का नियोजन नाटककार ने सफलतापूर्वक किया है । अज्ञातशत्रु में बाह्य द्वन्द्व की प्रमुखता है, किन्तु स्कन्दगुप्त में बाह्य और अन्तर्द्वन्द्व के संतुलित विकास के आधार पर चरित्रों का विश्लेषण हुआ है । वैयक्तिक चरित्र की विशेषताओं को राष्ट्र हित से सम्बद्ध करके नाटककार ने वैयक्तिक और राष्ट्रीय भूमिका पर चरित्रों को विकसित किया है । स्कन्दगुप्त का प्रतिद्वन्द्वी पुरुगुप्त है । अन्तर्विद्रोह में सलग्न तथा सकीर्ण मनोवृत्ति से युक्त भट्टार्क और शर्वभग जैसे पात्र इसके सहायक हैं । राष्ट्र और गुप्त साम्राज्य की मर्यादा की रक्षा के प्रति समर्पित पर्णशत, चक्रपाकित, पृथ्वीसेन तथा गोविन्दगुप्त स्कन्दगुप्त के सहायक हैं । एक और राष्ट्र रक्षा तथा गुप्त साम्राज्य के गौरव की रक्षा का प्रयत्न है तो दूसरी ओर पुरुगुप्त को क्षतविकारी नियुक्त करने का पटवन्त्र चल रहा है ।

दोनों वर्ग के पात्रों में अपने उद्देश्य को पूरा करने के लिए पूर्ण सन्नियता है । गृह कलह, बाह्य आक्रमण तथा प्रेम इतने प्रश्नों के समाधान के लिए सभी पात्र प्रयत्नशील हैं । कुछ अनवश्यक दृश्य अवश्य आ गए हैं इसलिए अनावश्यक रूप से कथा-वस्तु का विस्तार हुआ है । मुद्गल और घातुमन में घातुसेन प्राचीन नाटकों के विदूषक के समान नहीं हैं । उसके संवाद में मनोरंजन के साथ ही तथा उसमें विचार धीलता है । वह अपना मतव्यय इस प्रकार व्यक्त करता है कि मनोरंजन के साथ तथ्य की भी अभिव्यक्ति होती है । मुद्गल संस्कृत नाटक के विदूषक के अधिक समीप है । उसके स्वभाव में मनोरंजन की प्रमुखता है तथा उसमें सहानुभूति की भावना है । राजारिवार के समाचारों के आदान-प्रदान में उसका उपयोग हुआ है । वन्धुवर्मा और भीमवर्मा का नियोजन राष्ट्र-प्रेम और त्याग का आदर्श प्रस्तुत करता है । भीमवर्मा का कार्य यद्यपि नाटक में नगण्य के समान है । प्रपञ्च बुद्धि और प्रक्षयतकीर्ति का चरित्र भी बहुत ही साधारण रह गया है ।

नारी पात्रों में देवकी का स्थान नाटक में नगण्य के समान है । स्कन्दगुप्त की माता होने के कारण उसे अधिक महत्व प्राप्त होना उचित था । अन्य नारी पात्रों में

अनन्तदेवी के चरित्र को विकसित होने के लिये पूर्ण अवसर प्राप्त हुआ है। जय-माला, योमा और कमला के कार्यों से वस्तु के विकास में सहायता मिलती है। देवसेना और विजया के विरोधी चरित्र से दोनों की विकास-रेखाएँ भली भाँति उभर सकी हैं।

चन्द्रगुप्त प्रसाद का सबसे बड़ा नाटक है जो देश और काल की व्यापक पीठिका पर लिखा गया है। राष्ट्रीयता का उदात्त आदर्श उगस्थित करने के उद्देश्य से नाटककार को बहुत से पात्रों की योजना करनी पड़ी है। चन्द्रगुप्त नाटक का नायक है। चाणक्य का सशक्त चरित्र इतिहास प्रसिद्ध है। ऐसे चरित्रों को नाटक के नायक व्यक्तित्व पर पूरी तरह हावी होने से बचा लेने में नाटककार की कला कुशलता का परिचय मिलना है। उसका स्थान चन्द्रगुप्त के सहायक और मंत्री के रूप में है। आदि से अन्त तक वह नाटक की समस्त घटनाओं के केन्द्र में स्थित है। चाणक्य जैसे महाकाव्योचित नायक को महायक के रूप में सम्भालना अति दुष्कर कार्य है, किन्तु प्रसाद की कला-कुशलता का ही प्रमाण है कि चाणक्य के अप्रसन्न होकर चले जाने के बाद चन्द्रगुप्त अपने बाहुबल पर विश्वास करता है और नायक की मर्यादा के अनुकूल आत्मबल का परिचय देता है। यहाँ प्रतिनायक की स्थिति सदिग्ध है। अलक्षेन्द्र और नन्द में अलक्षेन्द्र तो तृतीय अंक के तीसरे दृश्य में ही प्रयाण कर देता है। नन्द भी तृतीय अंक के अन्तिम दृश्य में आत्महत्या कर लेता है। यदि नाटक तृतीय अंक में ही समाप्त हो जाता है तो प्रतिनायक का अधिकारी नन्द हो सकता था। राजस नाटक के अन्त में अपनी पराजय स्वीकार करता है, पर उसका चरित्र इस प्रकार चित्रित हुआ है कि प्रतिनायक के शौर्य को वह नहीं प्राप्त कर सकता। उसकी प्रतिस्पर्धा चाणक्य से ही अधिक है। राजस चाणक्य का प्रति-द्वन्द्वी हो सकता है, नाटक का प्रतिनायक नहीं। इस प्रकार प्रतिनायक की नियोजना नाटक में अच्छी तरह नहीं हो सकी है।

अलक्षेन्द्र, सिल्युकस, पर्वतेश्वर और सिंहरण अपने अपने स्थान पर सुनियोजित हैं और समग्र बयानक में उनका समूह वस्तु-विकास की दृष्टि से उचित हुआ है। प्रथम दो अलक्षेन्द्र और सिल्युकस चन्द्रगुप्त के प्रतिपक्षी हैं। आम्भीक उनका सहायक है। पर्वतेश्वर के चरित्र में परिवर्तन आया है। अन्त में वह राष्ट्र-रक्षा की भावना से जो उसके मूल संस्कार में सन्निहित है, चन्द्रगुप्त की सहायता करता है। आम्भीक प्रथम तो बहुत ही सक्रिय है, उसके चरित्र में आया हुआ परिवर्तन भी परिस्थिति को देखते हुए स्वाभाविक हो जाता है।

नारी पात्रों में सुवासिनी, कल्याणी, अलका, मातङ्गिणी और कान्वलिया प्रमुख हैं। प्रतिनायक के समान नाटक में नायिका की स्थिति भी सदिग्ध है। देश के प्रति कर्तव्य और प्रणय की क्षीण रेखा के बीच इनके चरित्र का विकास हुआ है। अपने कर्तव्य का निर्वाह देश-भक्ति और प्रणय की मर्यादा की रक्षा करते हुए सभी



पात्रों में समग्र कथानक में व्याप्तोपान्त दिया है। इसमें राष्ट्र-प्रेम और बलिदान का स्वल्प ही अधिक उभर आया है। मालविका के मूक बलिदान का निरोजन बहुत ही कलात्मक हुआ है। इस दुस्तद घटना के बाद चन्द्रगुप्त के चरित्र को विकसित होने का एक और अवसर उपरिचित होता है। इस नाटकीय स्थिति को उत्पन्न करने में मालविका की हत्या का योग्य है। नायिका की स्थिति के विषय में यह मत कि किसी भी अच्छे नाटक के लिए यह दोष ही है कि नायिका की स्थिति सुन्दरस्थित न होने पाये, नाटक के पूरे प्रवाह में प्रमुख पात्रों का सन्धान होना चाहिए। यदि ऐसा नहीं होता तो किसी पात्र की सापेक्षित प्रमुखता में संदेह हो जाता है<sup>१</sup> ध्यान देने योग्य है।



## शिल्प की दृष्टि से संवाद-योजना

नाट्य-शिल्प के अन्तर्गत संवाद योजना को सर्वोपरि उपजीव्य माना गया है । कथावस्तु तथा चरित्र को गतिमान करने का एकमात्र माध्यम है संवाद । किसी भी नाटककार को, नाटक लिखने के लिए मुख्य रूप से तीन तत्व अपेक्षित हैं : वस्तु जिस पर नाटक की नींव सड़ी होती है, चरित्र, जो वस्तु-विन्यास के आधार अंग हैं, माध्यम, जिसके द्वारा दोनों अभिव्यक्ति पाते हैं और यही माध्यम स्पष्ट शब्दों में संवाद कहा जा सकता है <sup>१</sup>। नाट्य अवयवों की संगतिया संवाद की प्रबलमानता, सहजता, तार्किकता तथा स्वाभाविकता पर आधारित होती है । नाट्य समग्रता में आभा बिखेरने का सम्पूर्ण श्रेय संवाद तत्व को है । 'सफल नाटककार का कथोपकथन उस सफल वायुमान के सदृश युगपत् विविध कार्य करता है, जो कभी जल पर संचरण, कभी स्थल पर संचरण और कभी आकाश में विचरण करता हुआ दृष्टिगत होता है । जिस कथोपकथन में जितनी अधिक चरित्र-चित्रण की क्षमता, व्यापार-प्रसार की योग्यता और रस-परिपाक के लिए भावोद्बोधन की तीव्रता होगी वह उतना ही उत्तम माना जायगा <sup>२</sup>। आंग्ल साहित्य ने सर्वश्रेष्ठ नाटककार शेक्सपियर के नाटकीय संवादों में उनके व्यक्तित्व का 'फोकस' सर्वत्र व्याप्त है । उसके संवादों में कल्पना और भावना की प्रधानता है जो नाटककार के स्वच्छन्दतावादी व्यक्तित्व का द्योतन करती है । उसके पात्र जो संवाद बोलते हैं उसमें मानवीय संवेदना का स्वाभाविक अभिव्यजन है जीवन व्यापारों की सहज परिख्याति है । इससे स्पष्ट है कि महान नाटककार का जीवन-दर्शन उसके संवादों में निहित रहता है । संवाद के

१ हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी नाटक, पृ० १०९

२ हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, पृ० ३६०

लिए भी यही कहना होगा कि उनकी सम्वाद योजना में उनके उस व्यक्तित्व की प्रतिष्ठाया विद्यमान है, जो व्यक्तित्व भारतीय संस्कृति के प्रति गहन आस्था रखने वाली या, राष्ट्र-प्रेम की भावना से अनुरजित या, स्वच्छन्दतावादी प्रेम का हिमायती या, मानवीय अन्तर्बन्धों, भावनाओं आदि का पूर्ण ज्ञाता या, और हृदियों तथा साथ ही साथ सामाजिक वर्गों एवं कुरूपताओं का विरोधी या ।<sup>१</sup> प्रसाद के संवाद कथानक को गतिशील बनाने में सक्षम हैं और चारित्रिक वैविध्य को उपस्थित करने में भी सफल हैं । हा, इतना अवश्य कहा जा सकता है कि उनके संवादों की भाषा कल्पना तथा भावना प्रधान है, इससे उनके स्वच्छन्दतावादी व्यक्तित्व की ही सूचना मिलती है । वे 'भाषा की एकसम्पन्ना'<sup>२</sup> नष्ट करने के पक्ष में कदापि नहीं हैं । प्रगीतात्मकता से स्वच्छन्दतावादी नाट्य भाषा के अग्र रूप में स्वीकार्य है ।<sup>३</sup> इस प्रसंग में आचार्य भन्सदुलारे जाजपेयी का मत यही उद्धृत करना अपेक्षित है । शैली और वस्तु दोनों में प्रसाद जी के नाटकों में काव्यत्व दृष्टिगोचर होता है । उनकी शैली काव्यात्मक है और पानों द्वारा कथित संवादों में भी काव्य की प्रमुखता है । उनमें काव्य भावना की विशेषता है । प्रसाद ने अपने नाटकों को यथार्थवादी भूमि पर नहीं रखा, उनकी शैली में चमत्कार तथा काव्यात्मकता है शैली की विशेषता के साथ ही प्रसाद के संवाद भी भावात्मक हैं, बौद्धिक नहीं, उनमें कौरी बौद्धिकता, सम्भाषण पटुता उक्ति वैविध्य नहीं है । इस दृष्टि से उन्होंने नाटकों का माध्यम गद्य ही रखा है, परन्तु वह गद्य कविता के अधिक समीप है । अब हम उनके नाटकों से कुछ उदाहरण लेकर संवाद विश्लेषण की परीक्षा करेंगे —

'राज्यपथी' 'प्रसाद' की मौलिक नाट्य परम्परा की प्रथम रचना है । उसके संवाद विश्लेषण के नियोजन में नाटककार की कला का प्रयोगकालीन-रूप दृष्टिगोचर होता है । फिर भी, इसके संवाद छोटे छोटे हैं और उनकी भाषा भी सरल है, जहाँ कहीं दार्शनिक उद्भावनाएँ हैं, वही पर भाषा में कुछ विशेष काव्यात्मकता और गम्भीरता का समावेश दिखाई पड़ता है, पर ऐसे स्थान कम हैं । कथावस्तु को गति देने में तथा चरित्र की विशिष्टता को उद्घाटित करने में संवाद सहायक हुए हैं । एक उदाहरण से बात विशेष स्पष्ट हो सकेगी —

१ हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी नाटक, पृ० १०९

२ काव्यात्मा तथा अन्य निबन्ध, 'प्रसाद' (प्रथम सं०) पृ० ११९

३ In the romantic drama, above all in that of Spain and England, the lyrical element is part and parcel of the dramatic structure, bone of its and flesh of its flesh

प्रति०—महादेवी की जय हो । मन्त्री महोदय आ रहे हैं ।

राज्य०—आने दो ।

मन्त्री—(प्रवेश करके) महादेवी की जय हो । कुछ निवेदन

राज्य०—कहिए—कहिए—

मन्त्री०—सीमा प्रान्त से युद्ध का सन्देश आया है ।

राज्य०—(स्वस्थ होकर) मन्त्री इसी बात को कहने में आप सकुचित होते थे । क्षत्राणी के लिए इससे बड़कर दुःख समाप्त कौन होगा । आप प्रबन्ध कीजिए मैं निर्भय हूँ ।<sup>१</sup>

उपयुक्त स्थल से सम्वाद का छोटा और सरल होना सिद्ध होता है, उससे कथावस्तु की गतिशीलता का भी पता लगता है और साथ ही साथ राज्यधी के उस पारित्रिक गौरव का अभिज्ञान होना है, जिसमें क्षत्राणी का शुद्ध रक्त प्रवहमान है, जो रण का सम्वाद सुनकर निर्भयतापूर्वक झूम उठता है ।

‘राज्यधी’ की अपेक्षा सम्वाद—शिल्प का कुछ विकसित रूप हम ‘विशाख’ में दिखाई पड़ता है । इसके सम्वादों में सरसता की एकतन्त्रता की बहुत दूर तक रक्षा हो सकी है । कारण भी स्पष्ट है कि इस नाटक की ऐतिहासिकता की केवल भूमिका रूप में ही स्वीकार किया जा सकता है, इसके इतिहास की रक्षा करने में ‘प्रसाद’ तत्पर नहीं दिखाई पड़ते । क्योंकि ‘राजनरिगिणी’ के कथा क्रम को उन्होंने केवल प्राचीन वातावरण के रूप में ही स्वीकार किया है क्योंकि चन्द्रलेखा की केन्द्र में रखकर पूरा कथानक गतिशील होना है । परिणामतः उसकी भावना और कल्पना को रमने के लिए पर्याप्त अवसर मिला है जिससे सम्वाद काव्यत्व की ओर उन्मुख हैं । अधिकतर सम्वाद छोटे हैं और कथा प्रसार तथा चरित्रविवरण में सहायक भी । सम्वाद नियोजन में पात्रों की योग्यता के साथ ही साथ अवस्था और परिस्थिति का भी ध्यान रखा गया है । चन्द्रलेखा जिस समय चोरी से फलिया तोड़ते हुये विशाख के सामने आती है उस समय उसमें सकोच, दीनता तथा अपरिचितता के भाव हैं परन्तु जब उससे पूर्ण परिचित हो जाती है और अपनी तरफ उसकी आपत्ति का ज्ञान कर लेती है तब निःसकोच हो जाती है और प्रेमालाप में साथ एक रूप-गर्विता प्रेमिका की भाँति दिखाई पड़ती है ।

प्रेम प्रसंग सम्बन्धी सम्वादों के नियोजन में ‘प्रसाद’ निश्चित रूप से विशेष रमे हैं । फलस्वरूप उनके ऐसे सम्वादों में काव्यत्व की सृष्टि हो जाती है । ‘विशाख’ के प्रणय व्यापार से सम्बद्ध कथोपकथनों में ‘प्रसाद’ का युवक व्यक्ति-व शलक पार रहा है जिसमें प्रेम की वह, मानसिक परिपक्वता नहीं आ सकी है जैसा हम उनके

‘चन्द्रगुप्त’ और स्कन्द-गुप्त’ आदि नाटको में देखते हैं। ‘विशाख’ के प्रेम सम्वादों में हलकापन है और उनमें उन्माद की प्रधानता भी। ‘स्कन्दगुप्त’ ‘चन्द्रगुप्त’ के प्रणय-मिश्रित सम्वादों में प्रेम का शाश्वत संदेश निहित है और उनमें भावनाओं का उदात्तीकरण हुआ है। उदाहरण से बात स्पष्ट हो सकेगी।

‘विशाख’—फिर भी, फिर भी क्या, वही उतना ही वह दो।

चन्द्रलेखा—वही कि जब तुमसे बातचीत होने लगती है तब मेरा मन न जाने कैसा कैसा करने लगता है। तुम्हारी सब बात स्वीकार कर लेने की इच्छा होती है। तो भी विशाख—तो भी। फिर वही तो भी, और तो भी क्या ?<sup>१</sup>

स्कन्द०—देवसेना ! जन्धुवर्मा की भी तो यही आज्ञा थी।

देवसेना—परन्तु क्षमा हो सम्राट ! उस समय आप विजया का स्वप्न देखते थे, अब प्रतिदान लेकर मैं उस महारु को कलकित न करूंगी। मैं आजीवन दासी बनी रहूंगी, परन्तु आपके प्राप्य मैं भाग न लूंगी।

स्कन्द०—देवसेना ! एकान्त में किसी कानन के कोने में, तुम्हें देखता हुआ जीवन व्यतीत करूंगा। साम्राज्य की इच्छा नहीं—एक धार कह दो।

देवसेना—उब तो और भी नहीं। राज्य का महारु तो रहेगा ही परन्तु हमका उद्देश्य भी सफल होना चाहिये। आपको अकर्मण्य बनाने के लिए देवसेना जीवित न रहेगी। सम्राट क्षमा हो। इस हृदय में जाह ! कहता ही पड़ा, स्कन्दगुप्त को छोड़कर न कोई दूसरा आया और न वह जाएगा। अभिमानी भक्त के समान निष्णाम होकर मुझे उसी की उपासना करने दीजिए, उसे कामना के भवर भ फसाकर कलुषित न कीजिए। नाथ। मैं आपकी ही हू, मैंने अपने को दे दिया है, अब उसके बदले कुछ लिया नहीं चाहती।<sup>२</sup>

मालविका—(प्रवेश करके) सम्राट की जय हो।

चन्द्रगुप्त—मैं सबसे विभिन्न एक भय प्रदर्शन सा बन गया हू। कोई मेरा अन्तरण नहीं, तुम भी मुझे सम्राट कहकर पुकारती हो।

माल०—देव, फिर मैं क्या कहूँ ?

चन्द्र०—स्मरण आता है—मालव का उपवन और जमने अतिथि के रूप में मेरा रहना।

१ ‘विशाख’—(पंचम अ०) पृ० ४३

२ स्कन्दगुप्त—पृ०-१४०।

माल०—सच्चाट, अभी कितने ही भयानक संघर्ष सामने हैं ।

चन्द्र०—संघर्ष ! युद्ध देखना चाहो तो मेरा हृदय फाड़कर देखो मालविका । आशा और निराशा का युद्ध, भावो और अभावो का द्वन्द्व ! कोई कमी नहीं, फिर भी न जाने कौन मेरी सम्पूर्ण सूची में रिक्त-चिह्न लगा देता है । मालविका तुम मेरी ताम्बूल-वाहिनी नहीं हो, मेरे विश्वास की, मित्रता की प्रतिकृति हो । देखो मैं दरिद्र हूँ कि नहीं, तुमसे मेरा कोई रहस्य छिपनीय नहीं । मेरे हृदय में कुछ है कि नहीं, टटोलने से भी नहीं जान पड़ना ?

माल०—आप महापुरुष हैं, साधारण जन-दुर्लभ दुर्बलता न होनी चाहिये आप में । देव : बहुत दिनों पर मैंने एक माला बनाई है (माला पहनाती है)

चन्द्र०—मालविका इन फूलों के रस तो भरी ले चुके हैं ।

माल०—निरीह कुमुभो पर दोषारोपण क्यों ? उनका काम है सौरभ बिखेरना, यह उनका मुक्त दान है । उसे चाहे भ्रमर ले या पवन ।<sup>१</sup>

उपयुक्त उद्धरणों से बात स्पष्ट हो जाती है कि 'विशाख' के प्रेम-प्रलाप सम्बन्धी सम्वाद में शृंगारिक स्पूलता है, वासनारमक उच्छ्वास है, उमड़ा हुआ प्रमाद है । 'विशाख' से बात करते समय 'चन्द्रलेखा' के मन की कैसा कैसा होने लगना यह सिद्ध करता है कि उसमें चारित्रिक गाम्भीर्य नहीं है, उसकी भावनाएं असमयित हैं । ऐसे छिछले सम्वाद पारसो घियेटरों की सम्वाद योजना की याद दिलाते हैं । वही पर दूसरी ओर हम 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' के सम्वादों में देखते हैं कि उनकी प्रेमिकाएं श्रिय के प्रति आत्मसमर्पण करते हुए भी कितनी समयित हैं, विचारो में उदात्त हैं । उनके सम्वादों में वाक-यद्गता है, सहजता है, गम्भीरता है, साथ ही साथ उसमें नारी का वह रूप विद्यमान है जो पुरुष के वासनारमक प्रयोग में संतुलन लाता है ।

सम्वाद-सृष्टि में प्रौढतर प्रयोग 'अजातशत्रु' से शुरू होता है । यहाँ से प्रसाद की सम्वाद-कला में निस्तार आने लगता है और उसकी पूर्ण परिणति 'स्कन्दगुप्त' 'चन्द्रगुप्त' तथा 'धृष्टस्वामिनी' में दिखाई पड़ती है । 'अजातशत्रु' से ही सम्वाद की भाषा में लौकिक एलिमेंट, प्रगोवात्मक तत्व समाविष्ट होने लगता है । वैसे, इसके सम्वाद चुस्त हैं और कथा तथा चरित्र की कृति देने में सक्षम भी सिद्ध होते हैं । परन्तु बीच-बीच में कुछ ऐसे भी सम्वाद आ गए हैं जो आवश्यकता से अधिक लम्बे हैं और गत्यावरोधक भी । उदाहरण—स्वरूप दीर्घकारायण का स्त्री पुरुष के कर्तव्य का विवेचन तथा उनकी सीमाओं का निर्धारण करना बहुत ही लम्बा हो गया है । कुछ स्वगत भी बहुत ही दीर्घकाय है—पर स्वगत तो सम्वाद नहीं है । फिर भी, हम

देखते हैं कि पहले नाटको की अपेक्षा अन्तर्द्वन्द्व की अभिव्यजना, तार्किक पुष्टता आदि गुणों का समावेश इसमें स्पष्ट रूप से हुआ है। प्रारम्भ में ही अज्ञातशत्रु की स्वभावगत निष्ठुरता, कठोरता, क्रूरता आदि का पता लग जाता है जब वह कहता है—हा तो फिर मैं तुम्हारी चमड़ी उधेड़ता हूँ। समुद्र : ला तो कोडा, नाटकीय क्रिया व्यापार को मथर करने वाले सम्वाद भी पृष्ठ ५६, १२६, १३१ (चौदहवा स०) पर देखे जा सकते हैं परन्तु ऐसे सम्वादों का आधिक्य नहीं है।

‘जन्मजय का नागयज्ञ’ की सवाद योजना दीर्घकायी है। यह नाटक ‘प्रसाद’ की विकासमान नाट्यपरम्परा का एक आवश्यक अंग है। इसके आगे बढ़ने पर ‘स्कन्दगुप्त’, ‘चन्द्रगुप्त’ तथा ध्रुवस्थामिनी, में सवाद शिल्प का ऐसा वैभव दिखाई पड़ता है जैसा कि ‘प्रसाद’ के पूर्व हिन्दी नाटक के इतिहास में न तो देखने को मिला था और न उनके बाद ही अभी तक देखने को मिला है। अब इसके उपरान्त क्या स्थिति होगी, कहा नहीं जा सकता, फिर भी, सन्देह तो किया ही जा सकता है। आचार्य वाजपेयी के इस कथन से हमारी यह बात अधिक पुष्ट हो सकेगी।

‘स्वतन्त्र नाटककार की हेतुयत्ता से प्रसाद की अपनी विशेषता है। उनका काव्यत्व, उनका कवि-व्यक्तित्व उनकी सारी कृतियों में उपस्थित है। ‘वाक्यावलि’ में प्रसाद शैली’ कुछ ऐसी गहरी छाप से चिह्नित है कि भ्रम की सम्भावना ही नहीं रहती। उनके सवादों का अपना व्यक्तित्व है जो किसी अन्य नाटककार की कृति में नहीं मिलता है।’

‘स्कन्दगुप्त’, ‘चन्द्रगुप्त’ तथा ध्रुवस्थामिनी के सवाद कथात्मक के विकास में पूर्ण रूपेण तत्पर हैं और उनके माध्यम से चारित्रिक वैविध्य को भी हम देख सकते हैं। कथोपकथन में जीवन की वास्तविकता का भी ध्यान रखना होगा है। और साथ ही कलात्मक समन्वय का भी।’

‘प्रसाद’ के प्रस्तुत तीनों नाटकों में जीवन का अन्तर और बाह्य अपनी स्वाभाविक भूमिका पर प्रतिबिम्बित हैं। उनके कथोपकथनों में पात्रों की चारित्रिक विविधता अनुस्यूत है। अन्तर्द्वन्द्वों का प्रकाशन तथा उनके साथ ही साथ आकस्मिक घटनाओं का समुत्पन्न—जिसके कारण चारित्रिक विकास की स्वाभाविक दिशाएँ बनती हैं—उक्त नाटकों में द्रष्टव्य हैं। शास्त्रीय नाटकों के सवादों में ‘सूच्य’ रहता है जिनसे पाठक या श्रोता को आगे बाने वाली दृश्यावली या घटनावली का आभास मिल जाता है और उसी के आधार पर पात्र की चरित्र-रेखा का अभिज्ञान भी हो जाता है, उन पात्रों के ‘बीदात्म्य’ की रक्षा करनी

१ अज्ञातशत्रु—पृ०—२३

२ जयशंकर प्रसाद—पृ० १७१

३. नाट्यकला, डा० रघुवश (प्रथम स०) पृ० ४१

ही होगी यह भी स्पष्ट ही रहता है। परिणामन शास्त्रीय नाटको के सवादो की योजना एक निश्चित ढांचे के आधार पर बनती है जिनकी गति में वह स्वाभाविकता या प्रवहमानता नहीं होती जैसी स्वच्छन्दतावादी नाटको में। 'प्रसाद' के नाटकीय सवादो में मानव जीवन की चरित्रगत वे अनुभूतियाँ आवेष्टित हैं जो मनुष्य के सामान्य और सहज जीवन से जुड़ी हैं—सुख दुःख, आशा-निराशा प्रेम-युगा, युद्ध संधि आदि। और भी, राष्ट्र-प्रेम, संस्कृति-प्रेम, मानव प्रेम वैयक्तिक-प्रेम के भाव भी उनके सवादो के अंग हैं। उनके सवादो के प्रवाह से ही घटनायें घटती हैं, आकस्मिक परिस्थितियाँ उत्पन्न होती हैं, पात्र उनसे जूझते हैं, और उनके द्वारा उनके चरित्रों का स्वाभाविक और मानवीय रूप सामने आता है। इन सवादो में सामाजिक और वैयक्तिक जीवन के विभिन्न पक्ष तथा उनमें परस्पर संतुलन अनेक स्थलों पर देखा जा सकता है। प्रणय और जागतिक जीवन के कठोर और कोमल पक्षों का उदघाटन और उनके आदर्श की सीमा रेखाएँ पूर्णतया उभरी हुई हैं। प्रसाद के दार्शनिक व्यक्तित्व तथा काव्यात्मक भावुकता के कारण कथोपकथन वही कहीं नाटकीय दृष्टि से दीर्घ और दुर्बल हो गए हैं। पर उनकी संवेदनशीलता तथा उदात्त जीवन दृष्टि के कारण इस दोष का बहुत दूर तक परिहार हो जाता है। चाणक्य का व्यासपीठ से दिया गया वक्तव्य समयानुकूल और राज-नैतिक महत्त्व से युक्त है, पर बड़ा है। फिर भी ऐसे स्थल कुछ ही हैं—जहाँ ऐसा अवसर उपस्थित हुआ है। समग्र दृष्टि से विचार करने पर प्रसाद के नाटको में आए हुए सवाद हिन्दी-साहित्य की अमर-निधि है। इस प्रकार हम देखते हैं कि उनके सवादो में जीवन की वास्तविकता के साथ साथ कलात्मक सम वय का भी पूर्ण योग है। उनके सवादो के विपक्ष में केवल एक तर्क उपस्थित किया जा सकता है कि रंगमंचीय दृष्टि से वे अव्यावहारिक हैं। परन्तु इस अव्यावहारिकता का परिमार्जन उन सवादो में आये काव्यात्मक सौष्ठव, जीवन दर्शन की सूक्ष्मता मानव के अन्तर का सूक्ष्म तथा सवेग पूर्ण विवेचन और उनकी व्यापक उदात्तता से हो जाता है। प्रसाद के नाटको में आये हुए सवाद साहित्य और कला की अमर-निधि हैं। रंगमंचीय नाटको में इस प्रकार का सवाद-नियोजन असम्भव नहीं तो दुर्लभ अवश्य है।

### शिल्प की दृष्टि से गीत-योजना *amp*

—यूनानी त्रासदी में गीत को आभरण के रूप में ग्रहण किया गया है।

—अरस्तु ने गीत की आवश्यकता पर बल दिया है, और उसे नाटक के अभिन्न अंग के रूप में स्वीकार किया है।<sup>१</sup> गीत योजना ऐसी नहीं चाहिए जो कथा-प्रवाह से भिन्न हो, निश्चित स्थानों पर गीतों का होना आवश्यक है। उसने इसे



नाटक की सर्वांगता का एक महत्वपूर्ण तत्व माना है।<sup>१</sup> निश्चित रूप से अरस्तू का यह मत तत्कालीन ग्रीक नाटकों के आधार पर निर्धारित हुआ है। उसके उपरान्त नाट्य परम्परा ने युग के अनुसार कई रूपों को देखा है, तात्त्विक विचारों में परिवर्तन की स्थितियाँ वर्तमान हैं, फलतः नाट्य गीतों की उपयोगिता, आवश्यकता तथा उसकी स्थिति के सम्बन्ध में समय-समय पर धारणाएँ बदलती रही हैं। भारतीय नाट्य परम्परा में भी नाटकों में गीतों का प्रयोग स्तुत्य रहा है। प्राचीन नाटक प्रायः भावपूर्ण और काव्यात्मक होते थे। उनमें प्रगीत युक्त कहीं स्वाभाविकता के साथ और प्रभाववृद्धि के उद्देश्य से जुड़े रहते थे। नाटक की कथा-वस्तु का उनसे कोई विरोध नहीं था। भारतीय-नाटक नाट्य-व्यापार की सीढ़ी और गतिशील बनाने के पक्ष में उगने में थे। वे नाटक में रमना जानने थे, घटनाओं के साथ ढीढ़ लगाना नहीं।<sup>२</sup> आचार्य वाजपेयी के इन मत से यही निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि 'प्रभाववृद्धि के उद्देश्य' से प्रयुक्त गीत तथा कथा की गति में बाधक नहीं सिद्ध हो सकते। परिस्थिति और आवश्यकता के अनुसार उपयुक्त गीत ऐसे वातावरण की सृष्टि करते हैं जो कथा प्रवाह के अनुकूल हो। हिन्दी के प्रसिद्ध नाटककार श्री हरिकृष्ण 'प्रेमी' ने भी गीतों का नाटक का आवश्यक तत्व माना है। उनका बल्लव्य है— इस युग के कलाकार चाहते हैं कि नाटकों में गीत न दिए जाय। यदि रंगमंच या चित्रपट का ध्यान न हो तो नाटकों में गीतों की निर्धारित किया जा सकता है। रस-सृष्टि में संगीत बहुत सहायक सिद्ध होता है। आलोचक कहते हैं कि वास्तविक जीवन में जान बाले पात्र नहीं मिलते। पात्रों से गीत गवाना अस्वाभाविक बात है यह ठीक है कि नाटक का प्रत्येक पात्र गायक नहीं हो सकता, न प्रत्येक स्थान गीतों के लिए उपयुक्त हो सकता है फिर भी नाटक में दो एक पात्र ऐसे रख जा सकते हैं जिनका गाना नाटक की स्वाभाविकता को नष्ट न करता हो। गीत कथानक के अनुकूल हो और जो रस, जो वातावरण, जो प्रभाव लेखक उत्पन्न करना चाहता है, उसको गहरा करने वाले हों। मेरे कथानकों के गीत कथानक के अंग हैं।<sup>३</sup> प्रस्तुत कथन इस बात का प्रमाण है कि 'प्रेमी' जी नाटकों में गीत-योजना के प्रबल समर्थक हैं। रस निष्पत्ति में गीत सहायक होते हैं और वातावरण को गहरा भी करते हैं, उनमें प्रभावोत्पादन की क्षमता होती है, बसते कि गीत कथानक के प्रवाह के अनुकूल हों। 'प्रेमी' जी ने गीतों को कथानक का अंग स्वीकार किया है।

उन्होंने गीतों को कथानक के अनुकूल होने पर विशेष बल दिया है। जहाँ तक हम समझते हैं गीतों का सबसे महत्वपूर्ण उपादेय वातावरण की सृष्टि में है, यदि उनका

१ आचार्य नन्दलाल वाजपेयी, 'जयशंकर प्रसाद', पृष्ठ १३६

२ वही, पृष्ठ १४८

३. हरिकृष्ण 'प्रेमी', 'पुकार' - विष-पान, पृष्ठ १२

विनियोग परिस्थिति और स्थान के अनुरूप हुआ है। 'केवल रसमय पर दृश्यों को सुसज्जित करने भर से ही घटनाओं का सजीव वातावरण तैयार नहीं हो जाता, संगीत उसकी जीवनी शक्ति है।'<sup>१</sup> सम्भव है, वातावरण की सृष्टि में प्रयुक्त गीत कतिपय हृदयशून्य समीक्षकों को क्यातक की गति अवरोध करते हुए दीख पड़े, परन्तु ऐसे स्थला पर आत्मविभोर होते हैं, रस की स्थिति में पहुँचते हैं। मगीन से पात्रों के अन्तर्मत के उत्थान पतन, आशा निराशा की रेखाओं का अभिज्ञान होता है। उसमें भावी क्रिया-व्यापार की प्रतिछाया भी विद्यमान रहती है।

उपयुक्त मतों से निष्कर्ष की यही रूपरेखा बनती है कि नाटकों में गीत-प्रयोग वांछित है और उसकी उपयोगिता अपने आप में सार्थक है। हिन्दी के युग-प्रवर्तक नाटककार जयशंकर 'प्रसाद' के नाटकों में भी गीतों की सम्यक् योजना है। हमें उनके नाट्य गीतों का शिल्पगत अनुशीलन यहाँ प्रस्तुत करना है। उनके नाटकों में गीतों के प्रयोग का क्या स्थान है, इस विषय में हमें शास्त्रीय नियमों के विवेचन से विरोध सहायता नहीं मिल सकेगी, बरन् उनकी नाट्य कला की प्रकृति के अनुसार नियम ढूँढ़ने पड़ेंगे। और, यही उनके लिए न्यायसंगत भी है।

'प्रसाद' मूलरूप से कवि हैं। उनकी कवियित्री-प्रतिभा का जोड़ मिलाने वाला, कम से कम, हिस्ट्री में तो कोई विरला ही मिलेगा। विचारों के सगुफन के भाव और कल्पना की तीव्रता उनकी सभी साहित्य सरणियों में देखी जा सकती है। नाटकों में उनके कतिपय पात्र तीव्र भावोच्छ्वास की बार्तालाप के माध्यम से अभिव्यक्ति देने में जब अपने को असमर्थ पाते हैं तो वे गीतों का आश्रय ले लेते हैं।<sup>२</sup> इसका यह अर्थ नहीं कि उनके ऐसे भावुक पात्र असमय में, अवसर का बिना ध्यान रखे ही, गाते फिरते हैं, बल्कि उनकी भावधारा स्थान और परिस्थिति के अनुकूल गीतमय हो उठती है। 'प्रसाद' के नाटकों के गीतों में 'विरहिणी का अतृप्त प्रेम, प्रेमी मत्त नारी का मत्त प्रलाप, असफल व्यक्ति का हृदयोद्गार, श्रद्धालु का दृढ़ विश्वास, सन्यासी का अचल वैराग्य, प्रेम-विपासु का अनुनय-विनय, नारी का आत्म-समर्पण, मातृभूमि का ममत्व, देशप्रेमी की सत्यनिष्ठा, पराजित के अधु, अतीत स्मृति की टोस और कसक, भावना का आरोह-अवरोह, अध्यात्म का चिन्तन आदि लौकिक पारलौकिक अनेक भावों और विचारों का एक स्थल पर सम्मिलन दिखाई पड़ता है।'<sup>३</sup> इतना अवश्य है कि उनके नाट्यगीतों का प्रयोग विकासमान कडी का परिचायक है। 'राज्यश्री' से लेकर 'ध्रुवम्यामिनी' तक नाट्य-गीतों की कलात्मक रेखाएँ वर्तमान हैं जो सतत विकासोन्मुख हैं।

१ 'नाट्य-कला' डा० रघुवन्ध (प्रथम स०), पृष्ठ ७०

२ देखिये, हिन्दी नाटक - उद्भव और विकास (द्वितीय स०), पृ० २८०

३ वही, पृ० २७९-८०

‘प्रसाद’ ने ‘राज्यथी’ के प्रथम संस्करण के नाट्य-शिल्प को द्वितीय संस्करण में परिवर्धित रूप में प्रस्तुत किया, उसके साथ ही गीतों में भी आमूल परिवर्तन किया। इससे स्पष्ट है कि प्रथम संस्करण उनके मनोनुकूल नहीं बन पाया था। इससे यह भी अनुमान लगाया जा सकता है कि नाट्य-योजना में रत नाटक-कार अभ्यास प्रक्रिया से होकर गुजर रहा था। ‘राज्यथी’ के द्वितीय संस्करण में सात गीत हैं और सभी अपने स्थान की सार्थकता सिद्ध करते हैं। उनसे वातावरण की सृष्टि होती है। साथ ही वे चरित्रगत विशेषता के भी सूचक हैं। इसके अधिकांश गीत सुरमा द्वारा गाए गए हैं। उसके गीतों में उसकी जवानों झूम रही है और ऐसी जवानों जो मस्ती भरबुकना लिये हुए हैं, उनमें विचलित है, मचलन है —

सम्हाले कोई कैसे प्यार ।  
मचल बल उठता है बचल  
भर छाता है आँखों में जल  
विछलन कर चलता है उस पर  
लिए अभ्यास का भार  
सिसक सिसक उठता है मन में,  
किस सुहाग के अपनेपन में  
‘छईमुई’ सा होता, हसता,  
कितना है सुकुमार ।<sup>१</sup>

‘विशाख’ में गीतों की संख्या पन्द्रह है, और यदि कविताओं को भी जोड़ लिया जाय तो सम्पूर्ण संख्या पच्चीस तक पहुँच जाती है। इसके अधिकांश गीत तो काफ़ी सरते ढंग के हैं। उनमें ‘प्रसाद खैली’ की ‘गहरी छाव’ को कौन कहे ‘हलकी छाव’ भी दृष्टिगोचर नहीं होती है। ‘राज्यथी’ और ‘विशाख’ के गीतों में नाटक-कार की संवर्णाई की उन्मादिनी उत्सुकता का प्राबल्य है। सफाई देने के लिए उदाहरण की आवश्यकता है —

हिए मे चुम गई,  
हा, ऐसी मधुर मुसकान ।  
लूट लिया मन, ऐसा चलावा नैन का तीर-कमान ॥  
भूल गई चौकड़ी, प्राण में हुआ प्रेम का गान,  
मिले दो हृदय अमल बछूते, दो शरीर इक प्राण ॥  
हिए मे चुम गई ।—<sup>२</sup>

१ ‘राज्यथी’ (सातवा स०), पृ० ४२-४३

२ ‘विशाख’ (पचम स०), पृ० ४५

'विशाख' में दो ऐसे गीत हैं जो 'प्रसाद' की कलात्मक प्रतिभा के साकेतिक सूत्र हैं :-

(क) बाज मधु पी ले, यौवन बसन्त खिला ।<sup>१</sup>

(ख) नदी नीर से भरी ।<sup>२</sup>

'अज्ञातशत्रु' से वृत्तिपर्यन्त विधेयताएँ गीत-योजना में समाविष्ट होने लगती हैं । इसके गीतों में तात्पर्यशक्ति, काव्यत्व तथा भाव-शिष्टता की रश्मियों का समावेश प्रारम्भ होता है जिससे 'प्रसाद' के 'स्वायत्तशैली' की सूचना मिलने लगती है । यही स्वायत्त शैली 'स्कन्दगुप्त' 'चन्द्रगुप्त', 'ध्रुवस्वामिनो' तक आकर 'प्रसाद शैली' का रूप ले लेती है । 'अज्ञातशत्रु' में मुख्य रूप से बारह गीत हैं, जिनमें स सात मागधी के गाये हुए हैं । 'उमके गीत उसके जीवन के पतनोत्थान के परिचायक हैं । केवल गीतों से यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि वह जीवन का किस स्थिति में गायन कर रही है ।' उद्दाम यौवन में झूमती हुई प्रेमोन्मत्त बार—विलासिनी दयामा (मागधी) गीतम से की गई अवहेलना को स्मरण करती है । परन्तु कल्पना जगत में वह महाराज उदयन को अपने भोग का साधन बनाती है । इन्हीं भावनाओं का निविड आवेग प्रथम गीत में प्रतिमुखरित हुआ है, जिसे हम यहाँ देखेंगे —

कली ने क्यों अवहेला की ।

चम्पक कली खिली सौरभ से उषा मनोहर बेला की ।

विरस दिवस, मन बहुलाने को मलयज से फिर खेला की ।<sup>३</sup>

श्रीश्या प्रिया मागधी की भावनायें समय समय पर चोट खाती रही हैं उसने उसे जीवन का बटु अनुभव होता रहा है, यौवन की उन्मत्तता की क्षण भंगुरता का भी भान होता रहा है । परिणामतः वह भगवान् बुद्ध की शरण के लिए अपने विगत जीवन पर पश्चात्ताप करती है । निराशा और ठीकरो से उसका अभिमान घूर हो जाता है । उसका अन्तिम गीत उसके विगत जीवन की कदण कहानी का इतिवृत्त है —

स्वजन दीखता न विश्व में अब, न बात मन में समाय कोई ।

पढी अकेली विकल हो रही, न दुःख में है सहाय कोई ॥

पलट गये दिन सनेह वाले, नहीं नशा, अब रही न गर्मी ।

न नींद सुख की, न रंगरेलिया, न सेज उजला बिछाय सीई ॥

बनी न कुछ इस चपल चित्त की, अखर गया झूठ गर्व जो था ।

असीम चिन्ता चिन्ता रही है, विटप कटीले लगाय रोई ॥

१ 'विशाख' (पंचम स०),—पृ० २६

२ वही—पृ० ६९

३ अज्ञातशत्रु (सोलहवा स०), पृष्ठ ४२

सणिक वेदना अनन्त सुख बन, समझ लिया शून्य में बसेरा ।

पवन पकड़कर पता मताने न लौट आया न जाय कोई ॥<sup>१</sup>

प्रस्तुत नाटक के दो-तीन गीत ऐसे हैं जो भाकार की दृष्टि में कुछ बड़े कहे जा सकते हैं, परन्तु वे वातावरण के अनुकूल हैं, जैसे, पृष्ठ ७३ पर दयामा का गीत और पृष्ठ ११९ पर विशदक द्वारा गाया हुआ गीत । सब मिलाकर यही प्रमाणित होता है कि 'अज्ञानशत्रु' की गीत-योजना गायक के चरित्र-विकास के सूचक है और उनसे विशिष्ट प्रकार के वातावरण की सृष्टि होती है ।

नाट्य-गीत योजना की कलात्मक परिणति प्रसाद के अन्तिम तीनों नाटकों (स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, ध्रुवस्वामिनी) में हुई है । उनके गीत अत्यन्त उपयुक्त, समय और परिस्थिति के अनुरोध के अनुरूप बन पड़े हैं । उनमें काव्यात्मक गरिमा, भाव-सुषमा तथा साक्षणिकता के साथ ही स्थान की उपयुक्तता का आग्रह भी है । उनके कतिपय गीत अपनी विशिष्टता में हिन्दी-साहित्य की अमर-निधि बन गए हैं । वे प्रगीत मुक्तक बड़ी स्वाभाविकता के साथ नाटकों में प्रभावबुद्धि के उद्देश्य से जुड़े हुए हैं ।

'स्कन्दगुप्त' के तीसरे गीतों में से छ. देवसेना द्वारा गाए गए हैं । उसके प्रत्येक गीत में प्रेम की गहरी टीस है, मन की व्यथा है । देवसेना के गीतों की कड़ियों में स्कन्दगुप्त के प्रति उसके समर्पण की गाथा निबद्ध है; परन्तु उस गाथा की गायिका के स्वर में कहीं स्थलन के भाव नहीं हैं, सस्ती प्रेम-पीडा नहीं है, बरन् उसमें हैं उदात्त भावोद्बोधन की लड़ियाँ जिसकी सभी शब्द-मणियाँ देवसेना के उस स्वर्गीय प्रेम की सूचिका हैं जिसने स्कन्दगुप्त के लिए अपने आप को समर्पित करके भी वासनात्मक प्रेम की भूमिका पर अपने आप को नहीं सतरने दिया । देवसेना स्वयं कहती है 'मैंने कभी उनसे (स्कन्दगुप्त से) प्रेम की चर्चा करके उनका अपमान नहीं होने दिया है । नीरव जीवन और एकान्त व्याकुलता, कचोटने का सुख मिलता है । जब हृदय में रुदन का स्वर उठता है, तभी सगीत की बीणा भिन्न होती है । उसी में सब छिर जाता है ॥<sup>२</sup> देवसेना द्वारा गाए गए गीत उसके हृदय के रुदन के स्वर ही तो हैं —

आह ! वेदना मिछी बिदाई !

मैंने भ्रम-वश जीवन संचित,

मधुकरियों की भीख चुटाई ।

छलछल ये सन्ध्या के श्रमकेण,

बामू-से गिरते थे प्रतिक्षण ।

१. अज्ञानशत्रु (सोलहवीं ग०), पृष्ठ ४२

२. स्कन्दगुप्त (नवा ग०), पृष्ठ ९७

मेरी यात्रा पर लेती थी—  
नीरवता अनन्त अगड़ाई।

\*

\*

चढ़कर मेरे जीवन रथ पर,  
प्रलय चल रहा अपने पथ पर।  
मैंने निज दुर्बल पद-बल पर,  
उससे हारी होठ लगाई।

लोटा लो यह अपनी पाती,  
मेरी कशंगा हा-हा खाती।  
विश्व ! न समलेगो यह मुणसे,  
इससे मन की लाज गवाई।

वातावरण की सृष्टि में उक्त संगीत का क्या स्थान है, इसे कहने की आवश्यकता नहीं। स्थान और परिस्थिति की अनुकूलता का जहाँ तक प्रश्न है, वह भी स्वतः सिद्ध है कि जब दो निष्कलक प्रेमी हृदय एक दूसरे के प्रति पूर्ण रूपेण समर्पित होते हुए भी आजीवन कीमार्ग व्रत के लिए सकलपरत होते हैं, ऐसे समय में देवसेना, जिसके हृदय में 'स्कन्दगुप्त को छोड़कर न वो कोई दूसरा आया और न वह जायगा', और उसने अपने को उसे दे दिया है पर उसके बदले कुछ लिया नहीं चाहती', का यह गीत किस प्रेक्षक या पाठक को रसनिष्पत्ति की भूमि पर न पहुँचा देगा। यहाँ केवल देवसेना की ही 'वेदना मिली विदाई नहीं' है, धरन् प्रेक्षक अथवा पाठक भी वेदना के साथ ही अलग होते हैं और वह वेदनापूर्ण अन्तिम विशाई जो नाट्य प्रभाव की भी सूचना देती है, न मालूम कब तक उनके हृदय में एक मीठा दर्द पैदा करती रहेगी।

इसी प्रकार 'स्कन्दगुप्त' के अन्य गीत भी अपनी विशेषताओं के साथ स्थान और परिस्थिति के अनुसार प्रयुक्त हैं जिनका कार्य वातावरण के निर्माण के साथ ही चारित्रिक विशेषताओं की सूचना देना भी है। केवल श्री जयनाथ 'नलिन' जैसे समीक्षकों के लिए ही ऐसे गीत 'नाटकीय आवश्यकता' नहीं प्रतीत हो सकेंगे।<sup>1</sup>

'स्कन्दगुप्त' का एक गीत (पृ० १३०) जिसका आकार कुछ बड़ा है, कतिपय नाट्य-समीक्षकों को विशेष खटकता है। उसे लोगों ने कथानक के बोध की भी सहा प्रदान की है। उसके आकार की तुदिलता हमें भी कुछ देर के लिए अप्रिय लगी है, परन्तु विशेष ध्यान देने के बाद विचार करने पर उसके सम्बन्ध में धारणा बिल्कुल बदल गई है। ऐसा प्रतीत होता है कि केवल गीत के आकार प्रकार को

देखकर ही पूर्वाग्रही आलोचकों ने उसे अनुपयुक्त समझ लिया है। परिणामतः परिस्थिति और उपयोगिता के साथ उसकी प्रभावोत्पादक क्षमता का मूल्यांकन करने में वे असमर्थ सिद्ध होते हैं। प्रस्तुत गीत रण क्षेत्र में गाया गया है और एक ऐसे व्यक्ति द्वारा जो महाकवि भी है, मातृगुप्त (कालिदास)। गीत में वीररस की प्रशानता है। उसमें ऐसा स्वर फूटा गया है जिससे धीरे में ऐसे रक्त का संचार हो जिसमें कि वे देश की आन-आन पर अपने को कुरबान करने के लिए दृढ़व्रत हो जाय। उसमें ऐतिहासिक और सांस्कृतिक गौरव का भावात्मक इतिवृत्त है जिसकी रक्षा के लिए दधीचि ने अपनी अस्थि तक दे दी। और क्या—

चरित के पूत, भुजा में शक्ति, नम्रता रही सदा सम्पन्न ।  
हृदय के गौरव में था गर्व, किसी को देख न सके विषम ।  
हमारे सचय में था दान, अतिथि थे सदा हमारे देव ।  
यचन में सत्य, हृदय में तेज, प्रतिज्ञा में रहती थी देव ।

अब भी—

वही है शान्ति, वही है शक्ति, वही हम आर्य दिव्य सतान ।

इसलिए—

जिए तो सदा उसी के लिए यही अभिमान रहे पर हृष्य ।  
निष्ठावर करदें हम सर्वस्व, हमारा प्यारा भारतवर्ष ।

ऐसा गीत—जिसमें समय और परिस्थिति का आग्रह है और जिससे उपयुक्त तथा विशिष्ट प्रकार के वातावरण की सृष्टि होती है, जिसकी सुनकर धीरे के समस्त राष्ट्र का गौरव इतिहास झूम उठता है और उसका कर्तव्य उनके सामने नाचने लगता है—यदि किसी को कथानक का बोझ मालूम पड़े तो निर्विवाद रूप से यही कहा जा सकता है कि उसकी बुद्धि कुछ विशेष प्रकार के 'बोझ' से बोझिल है। ऐसे लोग गीत की लम्बाई-चौड़ाई नापने में ही अपनी दक्षता समझते हैं, उसकी आरमा को नापना उनके दिमाग के परे है।

'चन्द्रगुप्त' के तरह गीतों में तीन मुवासिनी, तीन मालविका, तीन अलका, एक कार्नेलिया, एक कल्याणी गाती है। खेप दो में एक का गायक है राक्षस और दूसरा नेपथ्य से गाया जाता है। प्रस्तुत नाट्यगीतों के वाग्व्यात्मक सौष्टव की उत्कृष्टता के सम्बन्ध में तो दो मन होने ही नहीं चाहिए। उसके अधिकांश गीत मुक्तक प्रगीत हैं। परन्तु नाट्य व्यापार की योजना की पूर्ति में भी वे अधिकारधिक समय हैं, समय और परिस्थिति के अनुरोध को मान कर चलने वाले हैं। परिणामतः उनसे ऐसे वातावरण की सृष्टि होती है जिससे कथा-प्रवाह में जीवन्त प्रत्यात्मकता आती है। कथा-प्रवाह के साथ प्रेक्षक या पाठक के भाव-तादात्म्य को अधुण बनाए रखना तथा उत्कृष्टता की कसौटी है। प्रेयणीयता के सिद्धान्त की सार्थकता भी यही

है, इसी को रस की सफलता भी कह सकते हैं। 'चन्द्रगुप्त' के गीत (स्कन्दगुप्त, ध्रुवस्वामिनी तथा कनिष्य अन्य नाटकों के गीत भी) दर्शक या रसिक को कथा-प्रवाह की 'अशुष्कता' के साथ 'गहरी तल्लीनता में डुबाने के साधन मात्र हैं। अतः उनकी उपादेयता और सार्थकता असंदिग्ध है।

कुल मिलाकर यही कहा जा सकता है कि प्रसाद के नाट्यगीतों की अपनी विशेषता है और उनकी उपयोगिता बतलावरण की सृष्टि के साथ चरित्र-विश्लेषण में भी है। उनसे कथा प्रवाह में भी कहीं बाधा नहीं उत्पन्न होती। 'प्रसाद' के गीतों का शिल्प-विधान प्राचीन नाट्य-गीतों से सर्वथा भिन्न है। 'कला का अन्तिम स्वरूप है जहां सौन्दर्य अंगों में नहीं सघरीर भा विराजता है। मधुरिमा उसका गुण नहीं कलेवर बन जाती है। 'प्रसाद' की कला का भी यही रूप उनके गीतों में मिलता है। पाठक भूल जाता है कि वह कविता पढ़ रहा है या चित्र देख रहा है अथवा संगीत के सम पर हो खड़ा है। कवि पाठक को एक ही उड़ान में अपने लोक में ले जाता है जहां कलाएं भूक होकर एक दूसरे का आलिखन करती हैं। 'प्रसाद' की यह जीत है। इसी जीत में उनकी महानता है।<sup>१</sup>

### प्रसाद की नाट्य-भाषा

प्रसाद जी कवि हैं—दार्शनिक हैं। उनकी भाषा, भाव और विचार को व्यक्त करने में समर्थ है। प्रसाद की भाषा को युग के परिवेश में देखने में और परखने से ही उस पर निष्पक्षता पूर्वक विचार किया जा सकता है। तत्कालीन कवियों और लेखकों में जो स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति विकसित हो रही थी उसकी छाप भाषा पर भी परिलक्षित होती है। आनन्दवादो जीवन दर्शन के पोषक प्रसाद की भाषा मधु और माधुर्य से आप्लावित है। स्वच्छन्द कल्पना अपने समस्त संभव और व्यापक जीवन-दर्शन को व्यक्त करने के लिए सबल माध्यम की अपेक्षा रखती है। भाषा ही वह माध्यम है जिससे कवि और लेखक अपने विचारों, भावों और कल्पना को अभिव्यक्त करते हैं। भाव-नाम्भीर्य के साथ भाषा में वह सरलता अथवा चलत पन का प्राप्त होना कठिन हो जायेगा जो किसी सरल और साधारण भाव के व्यक्त करने से प्राप्त हो सकता है। प्रसाद प्रथम कवि हैं, इससे साथ ही जीवन और दर्शन के गहन अध्येता हैं। इसलिए उनके नाटकों की भाषा में आरम्भिक कृतियों की अपेक्षा प्रौढ़ रचनाओं में अन्तर है। 'राज्यश्री' और 'विशाख' में प्रसाद की नाट्य-भाषा का वह साहित्यिक और प्रौढ़ स्वरूप नहीं प्राप्त होता है जो अजानसन् और उसके बाद के नाटकों में उपलब्ध होता है। प्रसाद के नाटकों के वस्तु और शिल्प दोनों का ही क्रमिक विकास हुआ है, अतः उनकी नाट्य-भाषा का वास्तविक स्वरूप—अज्ञातसन्, स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त तथा प्रतीकात्मक नाटक 'कामना' और 'एक घूट' में ही उपलब्ध होता है—जिनमें काव्य और दर्शन का मजबूत



मिश्रण है, और यह उदात्त भावनाओं और गहन विचारों को व्यक्त करने में सक्षम है।

प्रसाद के नाटकों की भाषा पर यह आक्षेप किया जाता है कि वह एक रस तथा ठकसाली है। सभी पात्र एक समान भाषा का प्रयोग करते हैं। वह वाच्य-और दार्शनिक भावों की गहनता से बोधिल है। भाषा सरल होनी चाहिए तथा भाव और पात्र के अनुसार उसमें परिवर्तन होना चाहिए। पात्रों की मानसिक स्थिति उसके सस्कार और अनुभव भिन्न भिन्न होते हैं मत उनकी अभिव्यक्ति का माध्यम भी भिन्न प्रकार का होना चाहिए। रंगमंच पर यदि पात्रों के गुण धर्म के अनुकूल भाषा का प्रयोग किया जायेगा तो रंगमंच विविध भाषाओं का मंच बन जायेगा। और सभ्यता प्रेक्षकों के लिए यही एक प्रकार का दृश्य बन जायेगा। प्रसाद जी इस विचार के विरोधी हैं कि सिद्ध और शिक्षित पात्र सुमस्कृत भाषा का प्रयोग करें और असम्पन्न जगली पात्र अपनी आदि कालीन भाषा का तथा अन्य पात्र अपनी आदि कालीन भाषा का प्रयोग करें। इस प्रकार के आक्षेपों का उत्तर प्रसाद के ही शब्दों में देना उचित जान पड़ता है—भाषा की सरलता की पुकार भी कुछ ऐसी ही है। ऐसे दर्शकों और सामाजिकों का अभाव नहीं, किन्तु प्रचुरता है, जो पीरसी स्टेज पर गायी गई गजकों के छन्दों से अपरिचित रहने पर भी तीन बार तालिया पीटते हैं। क्या हम नहीं देखते कि विरा भाषा के अबोल चित्रपटों के अभिनय में भाव महज ही समझ में आते हैं और कथकलि आवाभिनय भी शब्दों की व्याख्या ही है? अभिनय तो सुखिपूर्ण शब्दों को समझाने का काम रंगमंच से अच्छी तरह करता है। एक मत यह भी है कि भाषा स्वाभाविकता के अनुसार पात्रों की अपनी होनी चाहिये और इस तरह कुछ देहाती पात्रों से उनकी अपनी भाषा का प्रयोग कराया जाता है। मध्यकालीन भारत में जिस प्राकृत का संस्कृत से सम्मेलन रंगमंच पर कराया गया था वह बहुत कुछ परिमार्जित और कुटिम सी थी। सीता इत्यादि भी संस्कृत बोलने में असमर्थ समझी जाती थी। वर्तमान युग की भाषा-सम्बन्धी प्रेरणा भी कुछ-कुछ वैसी ही है, किन्तु आज यदि कोई मुगल कालीन नाटक में लखनवी उर्दू मुगलों से बुलवाता है तो वह भी स्वाभाविक या वास्तविक नहीं है। फिर राजपूतों की राजस्थानी भाषा भी जानी चाहिए। यदि अन्य असम्पन्न पात्र हैं तो उनकी जगली भाषा भी रटनी चाहिए। और इतने पर भी क्या वह नाटक हिन्दी का ही रह जायेगा? यह विपत्ति कदाचित् हिन्दी नाटकों के लिए ही है। इस उद्धरण से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रसाद जी ने उपर्युक्त आक्षेपों को निराधार और नाट्य-भाषा के विकास में बाधक स्वीकार किया है। इसी उद्धरण में आगे नाटक में किस प्रकार की भाषा का प्रयोग होना चाहिये, उस पर भी अपने विचार व्यक्त करते हुए वे कहते हैं—मैं तो कहूँगा कि सरलता और क्लिष्टता पात्रों के भावों और विचारों के अनुसार भाषा में होगी ही और पात्रों के भावों और विचारों के

ही आधार पर भाषा का प्रयोग नाटक में होना चाहिये, किन्तु इसके लिए भाषा की एकतन्त्रता नष्ट करने की तरह की खिचड़ी भाषाओं का प्रयोग हिन्दी नाटकों के लिए ठीक नहीं। पात्रों की संस्कृति के अनुसार उनके भावों और विचारों में सार-तम्य होना भाषाओं के परिवर्तन में अधिक उपयुक्त होगा। देश और काल के अनुसार भी सांस्कृतिक दृष्टि से भाषा में पूर्ण अभिव्यक्ति होनी चाहिए<sup>१</sup>। प्रसाद जी नाटक की भाषा के विषय में पात्रों के भावों और विचारों के अनुकूल भाषा के पक्षपाती हैं इसके साथ ही वे भाषा की एकतन्त्रता के समर्थक हैं। इस भाष्यता के अनुसार यदि उनकी नाट्य भाषा पर विचार किया जाय तो उनके नाटकों की भाषा की विलम्बता तथा टकसालीन आदि आक्षेप निराधार सिद्ध होंगे।

अलार्डिंस निकल ने नाटक की भाषा पर विचार करते हुए लिखा है कि आरम्भ में ही यह मान लेना चाहिए कि सामान्य जीवन की भाषा जो दैनिक व्यवहार में प्रयुक्त होती है नाटक के लिए उपयुक्त नहीं है इसके साथ ही नाटक में प्रयुक्त भाषा यदि कृत्रिम है तो भी अभिप्राय सिद्ध नहीं होगा। किसी भी महत्वपूर्ण नाटकीय कृति में इस प्रकार की भाषा का व्यवहार नहीं होता है। वह नाटकीय सब द जो संक्षिप्त, सुगठित तथा जीवन का सार-तत्त्व बलरामकता के साथ प्रस्तुत करता है—भेद समझा जाता है। सुखात और दुखात नाटकों की भाषा पर भी उसने विचार के साथ विचार किया है।

'From early time it has been recognized that comedy tends to find fitting medium of expression, if not actually in prose, at any rate in a kind of verse which is akin to prose in its eschewing of rich imagery and in its common place use of words, where as tragedy, no doubt because of the appeal therein made to the emotions, tends toward higher poetic expression and richer flights of rhythmic language.'<sup>२</sup>

यह आरम्भ काल से ही स्वीकृत है कि सुखान्त नाटकों की अभिव्यक्ति का माध्यम वह छंद है जो पूर्णतः छंद न होते हुए गद्य के समीप हो—जिसमें जीवन में प्रयुक्त सामान्य छंद भी न हों और न उसमें उच्चकोटि का विम्ब विधान ही हो। जब कि दुखात नाटक अधिक सवेदनात्मक होते हैं—इसलिए उनमें उच्च कोटि की काव्यात्मक अभिव्यक्ति तथा प्रवाह पूर्ण लयात्मक भाषा की अपेक्षा रहती है। प्रसाद जी की नाट्य भाषा पर विचार करते हुए यह अभिमत ध्यान देने योग्य है—'प्रसाद ने अपने नाटकों की यथार्थवादी भूमि पर नहीं रक्खा, उनकी शैली में घमटकार तथा काव्यात्मकता है। शैली की विपत्ति के साथ ही प्रसाद के संवाद भी

१ वाक्य और कला तथा अन्य निबंध—पृ० ११०

२ The Theory of Drama—By Nioell, Page 82

भावात्मक हैं, बौद्धिक नहीं, उनमें कोरी बौद्धिकता, सम्भाषण पटुता या उक्ति-वैचित्र्य नहीं है। इस दृष्टि से यद्यपि उन्होंने अपने नाटकों का माध्यम गद्य ही रखा है, परन्तु वह गद्य कवित्व के अधिक समीप है। पाश्चात्य नाटकों में पद्य दुखान्त सृष्टियों के लिए उपयोगी माना गया है, परन्तु प्रसाद जी ने अपने सुखान्त नाटकों में भी इसी पद्धति को अपनाया है। यह प्रसाद की अपनी विशेषता है।<sup>1</sup>

प्रसाद के नाटकों की भाषा में काव्यत्व और जीवन की सूक्ष्मता के दर्शन प्रारम्भ से होते हैं। प्रारम्भिक नाटकों की भाषा-शैली में वे प्रीति और परिमार्जित रूप हमारे सामने उपस्थित नहीं कर सके। 'विद्याल' की भाषा पर पिपेटरी प्रभाव कहीं कहीं दिखाई पड़ता है। पद्य का प्रयोग भी बीच-बीच में हुआ है। महापिगल और तरला के संवाद में प्रयुक्त भाषा इसका दृष्टान्त है—

महापिगल—देखो कैसी पिचल गई। गर्म बड़ाई में घी हो गई। गहने का जब नाम सुना, बस पानी पानी।

तरला—वातें न बनाओ, लाओ मेरा हार।

महापिगल—अभी तार लगे तब न हार मिले।

विद्याल अपनी ध्याकुलता का निवेदन चन्द्रसेखा से पद्य में ही करता है—  
'हृदय की सब व्यथाओं में बहूग,  
तुम्हारी झिड़कियों सी सी सङ्गुग।

अनुप्रास का मोह और पद्य का प्रयोग क्रमशः कम होता गया है। प्रसाद की भाषा का वास्तविक स्वरूप 'अज्ञातशत्रु' से उपलब्ध होता है। इसमें काव्य की परिमा है, विचारों का बाहुल्य है तथा जीवन दर्शन की विविध स्थलों पर सरस अभिव्यक्ति हुई है। 'विद्याल' की अपेक्षा 'राज्यध्री' की भाषा अधिक सुगठित तथा सरस है। सुएनकाग से कहे गये विकटघोष के इस वक्तव्य में भूखी शान्ति को मैंने देखा है, कितने शब्दों में यह दिखाई पड़ी। शान्ति को मैंने देखा है, दरिद्रों के भीख मागते पर मैं उस शान्ति को धिक्कारता हूँ। धर्म को मैंने खोजा जीवन 'पात्रों में, पड़ितों के कूट तर्क में उन्हें झिलझते पाया, मुझे उसकी आवश्यकता नहीं,' प्रवाह और धल है।

'अज्ञातशत्रु' की भाषा में काव्य, दर्शन और मनोविज्ञान का अद्भुत सम्मिश्रण है। श्यामा और गौतम जैसे विपरीत स्वभाव वाले चरित्र हैं, देवकी और महिषासुर जैसे शान्त और प्रकृति से गम्भीर पात्र तथा छान्ना, श्यामा और राक्षसिणी जैसे उद्धत और स्वाभिमानों सभी अपने भावों और विचारों की मामिकता के साथ व्यक्त करने में समर्थ हैं। भावना और कल्पना से ओत-प्रोत विरहक अपने अतीत को इस प्रकार स्मरण करता है— 'विश्व के असह्य कोमल कठों की रसीली तानें पुकार

वनकर तुम्हारा अभिनन्दन करने, तुम्हें सम्हाल कर उतारने के लिये नक्षत्र लोक को गयी थी । शिशिर वणो से सित्त पवन तुम्हारे उतरने की सीढ़ी बना था, ऊपा ने स्वागत किया, चाटुकार मतयानिल परिमल की इच्छा से परिचारक बन गया, और बरजोरी महिलका के एक कोमल वृन्त का आसन देकर तुम्हारी सेवा करने लगा ।' छलना अपनी घृणा, अहम-यता और ईर्ष्या के भाव विम्बसार से व्यवन करती है । प्रसाद की भाषा ऐसे स्थलों पर स्वभावतः प्रवाह युक्त हो उठती है, और तत्सम शब्दों के प्रयोग भाव की व्यञ्जना में तनिक भी बाधक सिद्ध नहीं होते । निम्नलिखित उद्धरण इसके समर्थन में प्रस्तुत है—

'इन भुलावों में मैं नहीं आ सकती । महाराज ! मेरी घमनियाँ मे ललितवीरवत बड़ी शीघ्रता से दौड़ता है । यह नीरव अपमान, यह साकेतिक घृणा, मुझे सह्य नहीं, और जब कि खुल कर कुणोक्त का अपकार किया जा रहा है, तब तो—' अज्ञात काशी मुझ में वादी हो गया है । छलना की महत्वाकांक्षा निराशा में विलीन हो चुकी है । वह क्षुब्ध है, दुःखी है । वह अपने इकलौते पुत्र के बन्दी होने के लिए वासवी की अपराधिनी समझती है । छलना प्रतिशोध की उवाला में जल रही है । वासवी को बुझाकर वह अपने लोभ, पोडा और प्रतिशोध के भावों को जिन शब्दों में व्यवन करती है उसके प्रत्येक शब्द से छलना की मानसिक स्थिति का बढ़ा हो स्पष्ट ज्ञान होता है । 'मीठे मुह की खाइन अब तेरी बातों से मैं ठंडी नहीं होने की । ओह ! इतना माहस, इतनी कूट बातुरी । आज मैं उसी हृदय को निकाल लूंगी, जिसमें वह सब भरा था । वासवी, सावधान ! मैं भूखी सिंहनी हो रही हूँ ।'

प्रसाद की भाषा की यह विशेषता है कि जहाँ वह सरस, मादक और यौवन का भावना और कल्पनामय चित्र खींचने में समर्थ है, वहाँ दार्शनिक भावों की अभिव्यक्ति के लिए भी उसमें अद्भुत क्षमता है । जितनी सफलता के साथ वे ब्राह्मण-दर्शन को उसके अनुकूल भाषा में व्यक्त करते हैं, उसी प्रकार बौद्ध दर्शन को भी सजीव भाषा में उपस्थित करते हैं । विम्बसार सत्सार की क्षण भंगुरता तथा मनुष्यों के अहंकार और स्वार्थ की भावना से प्रेरित होकर चारों ओर व्याप्त अज्ञान्ति और संघर्ष को देखकर विचार करता है । प्राकृतिक पीठिका पर दार्शनिक भावों को वह इस प्रकार व्यक्त करता है—

'आह, जीवन की क्षण भंगुरता देखकर भी मानव कितनी गहरी नीव देना चाहता है । आकाश के नीले पत्र पर उज्ज्वल अक्षरों से लिखे अदृष्ट के लेख जब धीरे धीरे लुप्त होने लगते हैं, तभी तो मनुष्य प्रभात समझने लगता है और जीवन सपना में प्रवृत्त होकर अनेक अकाङ्क्षाडव करता है —।'

अज्ञातशत्रु में दार्शनिकता तथा भावुकता-पूर्ण स्थलों के कारण भाषा पहले नाटकी

की अपेक्षा कुछ बोलसिल हो चली है । यह सर्वथा स्वाभाविक है । गहन भावों की अभिव्यक्ति साधारण बोल-चाल की भाषा में नहीं हो सकती । इसके लिए तत्सम शब्दों का प्रयोग आवश्यक हो जाता है । इसके साथ ही इस बात पर भी ध्यान देना चाहिए कि अद्यावधि सद्यः के सर्वश्रेष्ठ नाटक काव्यात्मक और दार्शनिक तत्वों के आधार पर ही जीवित हैं । सामान्य भाषा और अभिनय को ध्यान में रखकर लिखे हुए नाटक साहित्य की अमर-निधि हो सकते हैं—इसमें सन्देह है ।

‘अज्ञातशत्रु’ के बाद ‘जनमेजय का नाग यज्ञ’ में ब्राह्मण दर्शन को प्रसाद ने श्रीकृष्ण और व्यास जैसे दार्शनिकों के माध्यम से प्रस्तुत किया है । श्रीकृष्ण अर्जुन से सृष्टि का रहस्य समझाते हुए कहते हैं—

‘सबसे सृष्टि एक व्यापार है, कार्य है । उसका कुछ न कुछ उद्देश्य अवश्य है । फिर ऐसी निराशा क्यों ? इन्द्र तो कल्पित है, भ्रम है । उसी का निवारण होना आवश्यक है । देखो, दिन का अप्रत्यक्ष होता ही रात्रि है, आलोक का अदर्शन ही अन्धकार है । मैं विपक्षी इन्द्र अभाव है । क्या तुम कह सकते हो कि अभाव की भी कोई सत्ता है ? कदापि नहीं ।’ श्रीकृष्ण अर्जुन की मानसिक जटिलता और शैथिल्य को दूर कर कठोर-सम कार्य में प्रवृत्त होने की प्रेरणा देते हैं । ऐसे अवसरों पर जब जीवन और जगत में साम्य की स्थिति लाने के लिये विचारारमक सम्वाद होंगे तो निश्चित ही भाषा कुछ क्लिष्ट होगी । यही कारण है कि घसा, श्वापद सकुल, कर्णिका, कुहक, अन्ते-वासी, कृत्या, उर्जस्विता, निजत्व, परकीयत्व, विपक्षी इन्द्र, पद्मात्पद और आरण्यक आदि शब्दों का प्रयोग हुआ है ।

इस प्रकार के दार्शनिक अंश के साथ कुछ सरल तथा भावपूर्ण गद्यांश भी हैं जो गद्य-गीत हो गए हैं—‘बुलालो, बुलालो—उस बसंत को, उस जगती बसन्त की जो महलों के मन को उदास कर देता है, जो मन में फूलों के महल बना देता है, जो भूने हृदय की धूल में मकरन्द सींचता है । उसे अपने हृदय में बुलालो । जो पतझड़ करके नई कोंकल लाता है, जो हमारे बई जन्मों की घादकता में उत्तेजित होकर इस भ्रान्त जगत् में वास्तविक बात का स्मरण करा देता है, जो कोकिल के सदृश सस्नेह सत्करण आवाहन करता है । उस बसन्त को, उस गई हुई निधि को लौटा लो ।’

प्रसाद की नाट्य-भाषा में अमश साहित्यिक तत्वों का विकास होता गया है । ‘स्कन्दमुप्त’ ऐतिहासिक तथा भारत के सांस्कृतिक उत्थान काल से सम्बद्ध है । चरित्र चित्रण में अन्तर्द्वन्द्व का उद्घाटन हुआ है । अतः स्वाभाविक है कि इसकी भाषा में सङ्कृत शक्ति पदावली का प्रयोग होगा । स्कन्दमुप्त की भाषा पर क्लिष्टता का आरोप नहीं किया जा सकता है । इतना निश्चित है कि इस नाटक की भाषा साहित्यिक है । ‘मातृमुप्त’ जैसे कवि चरित्रों के कारण काव्यात्मक गद्यांशों

का प्राचुर्य है। विरागजन्य उदासीनता तथा अनासक्त भाव से कर्म में प्रवृत्त होने के कारण चिन्तनशील स्कन्द की भाषा में दार्शनिकता का आ जाना स्वाभाविक है। मन और हृदय का विश्लेषण करने की शक्ति सामान्य जीवन की भाषा में नहीं हो सकती।

भटाकें नारी हृदय का विश्लेषण करते हुए कहता है—‘एक दुर्भेद्य नारी हृदय में विश्व प्रहेलिका का रहस्य बोज है। नृत्युत्ति की चंचल प्रवचना कपोलो पर रक्त होकर ओढ़ा कर रही है। हृदय में द्वासी की गरमी विलास का सदेशवहन कर रहों है।’

जयमाला और देवसेना जैसे स्त्री-पात्रों के लिए जहाँ कर्त्तव्य और मर्यादा की रक्षा के लिए जीवन की बलि दे देना सरल और सामान्य कार्य है, वहीं युद्ध की भाव और विचार से समन्वित निम्नलिखित व्याख्या ध्यान देने योग्य है। जयमाला—‘युद्ध क्या गान नहीं है? रुद्रवा श्रुगीनाद, भैरवी का साण्डव नृत्य और सस्त्रों का बाध मिलकर भैरव संगीत की सृष्टि होती है। ध्वसमयी महामाया प्रकृति का वह निरन्तर संगीत है। उसे सुनने के लिए हृदय में साहस और बल एकत्र करो। अत्याचार के शमदान में ही मंगल का, शिवका, सत्य सुन्दर संगीत का समारम्भ होता है।’ युद्ध-कालीन स्थिति में सामान्य भाषा में यह न कहकर कि युद्ध में मरने के लिए हम लोगों को तैयार रहना चाहिये—इस प्रकार रूपक की कल्पना तथा उसे दार्शनिक रूप देना प्रसाद जैसे कवि और दार्शनिक के लिए ही सम्भव है।

कल्पना और भावना की प्रतिभा, तथा उदात्त विचारों की संगीतमयी देवसेना विविध स्थलों पर कभी गम्भीर विचारों को व्यक्त करती है तथा कभी भाव-विभोर होकर राग बलापती है। कोई हृदय-हीन ही ऐसे पात्रों से साधारण मनुष्यों की भाषा में अपने भावों और विचारों को व्यक्त करने की अपेक्षा करेगा। देवसेना स्वर्ग का निरूपण इस प्रकार करती है—‘जहाँ हमारी सुन्दर कल्पना आदर्श का नीश बनाकर विधाम करती है, वह स्वर्ग है। वही विश्र का, वही प्रेम करने का स्थल स्वर्ग है, और वह इसी लोक में मिलता है। जिसे नहीं मिला, वह इस ससार में अभागा है।’

निराशा और व्यथा से पीड़ित देवसेना अपने जीवन की दयनीय अवस्था पर विचार-लीन है—‘संगीत समा की अन्तिम लहरदार और आश्रय हीन तान, घृणदान की एक सीध गन्ध-धूमरेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ, और उसब के पीछे का अवसाद, इन सबों की प्रतिकृति मेरा सुदूर नारी-जीवन। मेरे प्रिय गान। अब क्यों गाऊँ और क्या सुनाऊँ।’ इस गद्यांश का प्रत्येक शब्द मानों देवसेना की मार्मिक व्यथा की कहानी कह रहा है।

यह सर्वथा स्वाभाविक और उचित है कि नाटककार मातृगुप्त जैसे कवि-

पात्र से भावार्थिक भाषा में अपनी बात कहलाये। कवि होते हुए यदि वह जन-जीवन की सामान्य बोली का प्रयोग करता है तो इसे अनुचित माना जायेगा। प्रसाद के विषय में पहले ही कहा गया है कि वे प्रथम तो कवि हैं बाद में नाटककार। प्रकृति के सदृष्ट वर्णन के चित्र भी नाटक में उपलब्ध होते हैं। उदाहरण स्वरूप बादमीर छूटने पर मातृगुप्त द्वारा प्रयुक्त भावपूर्णवाक्य प्रस्तुत है—

‘अमृत के सरोवर में स्वर्ण कमल खिल रहा था, मृमर वशी बजा रहा था, सौरभ और पराग की चहल-पहल थी। सवेरे सूर्य की किरणें उसे झूमने की लौटती थी, सन्ध्या में शीतल चादनी उस अपनी चादर से ढक देती थी। उस मधुर सौन्दर्य, उस अतीन्द्रिय जगत की साकार कल्पना की ओर मैंने हाथ बढ़ाया था—वही स्वप्न टूट गया। प्रकृति का सदृष्ट चित्रण जिसमें कवि की भाषा का महल धाराशायी हो जाता है—उस हिमालय के ऊपर प्रभात सूर्य की सुनहरी प्रभा से आलोकित प्रभा पीले पोखराज का सा, एक महल था। उसी से नवनीत की पुतली झटक कर विश्व की देखती थी। वह हिम की शीतलता से सुसज्जित थी। सुनहरी किरणों का जलन हुई। तप्त होकर वह महल गला दिया। पुतली ! उसका पगल हो, हमारे अधु की शीतलता उसे सुरक्षित रखे। कल्पना की भाषा के पक्ष गिर जाते हैं, मौन नीड में निवास करने दो ! छोड़ो मत मित्र !’

नाटककार की भाषा में विषय को साकार उपस्थित करने का अद्भुत कौशल है—

‘एक पाप-पत्र में फँसी हुई निर्लज्ज नारी। क्या उसका नाम भी बताना होगा ? समझो, नहीं तो साम्राज्य का स्वप्न गला दबाकर भग कर दिया जायेगा।’

अनन्तदेवी विजया का उत्तर भी उसी प्रकार सशक्त तथा सजीव भाषा में देनी है, जिते पढ़कर भाव मूर्त हो उठते हैं—‘जा जा, ले अपने भटार्क को, मुझे ऐसे फोट पतंगों की आवश्यकता नहीं। परन्तु स्मरण रखना, मैं हूँ अनन्तदेवी। तेरी कूटनीति के कटकित वातन की दावाग्नि—तूरे गर्व-सौलभ्य का वध ! मैं वह आग लगाऊँगी, जो प्रलय के समुद्र से भी न बुझे।’ छायावादी भाषा मौली में अमूर्त भावनाओं को मूर्त रूप में व्यक्त करना प्रमुखता से प्राप्त होता है। सन्दृष्ट में भी ऐसे दृष्टान्तों का अभाव नहीं है। स्कन्द, शर्वनाग को क्षमा-प्रदान करते हुए कहता है—परन्तु मैं तुम्हें मुक्त करता हूँ, क्षमा करता हूँ। तुम्हारे अपराध ही तुम्हारे मर्म-स्थल पर सँकड़ों बिच्छुओं के डक की चोट करेगे।’

प्रसाद जी ने भाषा का प्रयोग पात्र और वातावरण को ध्यान में रख कर किया है। हास्य का प्रयोग जहाँ भी उन्होंने किया है वहाँ वातावरण को गम्भीरता से पैदा हुए तनाव को कम किया है तथा वहाँ भाषा उसके अनुकूल हो गई है। ऐसे

स्थलों पर तत्सम शब्दों का प्रयोग भी हुआ है पर वह तनिक भी वसगत नहीं लगता है। धातुसेन और कुमारगुप्त का संवाद इसके उदाहरण में दिया जा सकता है—

कुमारगुप्त (हँसते हुए)—तुम्हारी लका में अब राक्षस नहीं रहते ? क्यों धातुसेन ।

धातुसेन—राक्षस यदि कोई था तो विभीषण और बन्दरों में भी एक सुधीव हो गया था ।

दूसरे प्रकरण में धातुसेन कहता है—सुना है सम्राट । स्त्री की मन्त्रणा षष्ठी अनुकूल और उपयोगी होती है, इसीलिए उन्हें राज्य की क्षत्रियों से शीघ्र छुट्टी मिल गई । परम भट्टारक की दुर्गाई । एक स्त्री को मंत्री आप भी बना लें, बड़े बड़े दाढ़ी मूँछ वाले मन्त्रियों के बदले उसकी एकान्त मन्त्रणा कल्याणकारिणी होगी ।

उपसृत उद्धरण में हास्य और व्यंग्य का सुन्दर मिश्रण है । धातुसेन देश-द्रोही शक्तियों की ओर संकेत करता है । तथा सम्राट की विषय वासना की आसक्ति पर अप्रत्यक्ष रूप से व्यंग्य करता है । धातुसेन का हास्य परम्परागत विदूषकों का हास्य नहीं है बल्कि उसमें स्थिति का यथार्थ चित्रण है । ऐसे जहाँ केवल हास्य का प्रयोग हुआ है वहाँ भाषा सरल और विषय के अनुकूल हो गई है—

धातुसेन—(हाथ जोड़कर) 'यदि दक्षिणा पथ पर आश्रमण का आयोजन हो तो मुझे आना मिले । मेरा घर पान है, मैं जाकर स्वच्छन्दतापूर्वक लेट रहूँगा, सेना को भी कष्ट न होने पावेगा ।'

मुद्गल—'जय हो देव । पाकाला पर चढ़ाई करनी हो तो मुझे आना मिले । मैं अभी उसका सर्वशान्त कर डालूँ ।' ये उद्धरण इस सत्य के साक्षी हैं कि प्रसाद ने शक्ति और दार्शनिक विचारों की अभिव्यक्ति करने योग्य भाषा के साथ हास्यानुकूल सरल भाषा का भी प्रयोग किया है । 'राज्यधो' तथा 'अजातशत्रु' में भी ऐसे स्थल आये हैं, जहाँ सूचना देने के साथ सरल और बोधगम्य भाषा में हास्य की सृष्टि होती है । कौशाम्बी पथ में जीवक और वसन्तक का संवाद इसका साक्षी है । वसन्तक के वार्तालाप से यह ज्ञान होता है कि राजशक्ति चाटुकारिता को पसन्द करती है, उसके सामने उचित और अनुचित का प्रश्न गौण है—

जीवक—'तुम लोग जैसे चाटुकारों का भी कैसा अधम जीवन है ।'

वसन्तक—'और आप जैसे लोगों का उत्तम ? कोई माने चाहे न माने, टांग बढाये जाते हैं । मनुष्यता का ठीका लिये फिरते हैं ।'

'स्कन्दगुप्त' में परम्परागत विदूषकों के अनुसार मुद्गल पेटू और भोजनप्रिय है । इस स्वभाव के अनुकूल नाट्यकार ने उसके लिए भाषा का भी प्रयोग किया है—



देवसेना—‘आज कौन-सी तिथि है ?’

मुद्गल—‘हाँ, वज्रमान के घर एकादशी और मेरे पारण की द्वादशी, क्योंकि ठीक मध्याह्न में एकादशी के ऊपर द्वादशी चढ़ बैठी है, उसका गला दबा देती है, पेट पचकने लगता है ।’

प्रसाद का अंतिम बृहदाकार नाटक ‘चन्द्रगुप्त’ है जिसमें उनकी भाषा की प्रौढ़ता नाटकीय गरिमा के साथ दृष्टिबोचर होती है। इसमें मनोवेगों को व्यक्त करने की अपूर्व क्षमता है। क्रोध, क्षोभ, क्षान्ति और व्यास को प्रभावोत्पादक भाषा में नाटककार ने व्यक्त किया है।

‘चन्द्रगुप्त’ में चाणक्य एक ऐसा पात्र है जो केवल अपनी लक्ष्य सिद्धि चाहता है। किसी प्रकार की विघ्न-बाधा से रक्षमात्र भयभीत नहीं, वह अपने मार्ग पर दृढ़ता से आगे बढ़ता है। वह हिमालय के समान अश्वि और समुद्र के समान गम्भीर है। यह सर्वथा स्वाभाविक है कि ऐसे पात्र की भाषा में एकरूपता होगी, उसके भावों और मनोविकारों के चढ़ाव-उतार के साथ भाषा का भी रूप परिवर्तित होगा। ‘चन्द्रगुप्त’ चाणक्य से बहुत अधिक प्रभावित है। कर्त्तव्यनिष्ठा की प्रभुत्वता के साथ उसकी भावनाओं का कोमल पक्ष भी कहीं कहीं उभर आया है—इसलिए ऐसे स्थलों पर भाषा भी भावानुकूल हो गयी है—अन्यथा चन्द्रगुप्त की भाषा में भी एकरूपता का ही बाहुल्य है। यहाँ हमारा अभिप्राय केवल यही स्पष्ट करना है कि पात्रों की सांस्कृतिक और भावनारमक विविधता के कारण भाषा के स्वरूप में भी किन्ति लक्ष्य उतार आये हैं। आरम्भ में ही यह कहा गया है कि प्रसाद जी भाषा की एकरूपता के समर्थक हैं। चाणक्य ने अपने शान्त, राजनैतिक तथा अन्य विचारों को अनेक स्थानों पर बड़े वेग और बल के साथ व्यक्त किया है। उसकी मानसिक स्थिति के अनुकूल भाषा का स्वरूप भी परिवर्तित हुआ है। उदाहरण से यह अन्तर स्पष्ट होगा। राजनैतिक स्थिति की व्याख्या करते हुये वह सिंहरण से कहता है—

‘तुम मालव हो और यह मागध, यही तुम्हारे मान का अवसान है न ? परंतु आत्मसम्मान इतने ही से सन्तुष्ट नहीं होगा। मालव और मागध को भूलकर जब तुम वार्यावत का नाम लोगे तभी वह मिलेगा। क्या तुम नहीं देखते हो कि सवनाश होगा।’

नन्द की राजसभा से अपमानित कर चाणक्य को शिक्षा पकड़ कर वही से बाहर निकाला गया। उस समय चाणक्य के प्रत्येक शब्द से अग्नि ज्वाला निकल रही है—

‘सींच ले ब्राह्मण की शिक्षा ! शूद्र के अक्ष से पले हुए कुत्ते ! सींच ले।’

परन्तु यह शिक्षा नन्द कुल की कालसपिणी है, वह तब तक बन्धन में न होगी, जब तक नन्दकुल निषेध न होगा ।'

चाणक्य, सुवासिनी के हृदय में राक्षस के प्रति अनुराग पैदा करने की भावना से अपनी स्थिति स्पष्ट करता है । इस समय चाणक्य को भाषा में पहले की तरह रुझता नहीं है । भाषा भाव के अनुकूल कोमल हो गयी है—

चाणक्य—(हसकर)—सुवासिनी ! वह स्वप्न टूट गया—इस विजय बालुका—सिन्धु में एक सुधा की लहर दौड़ पड़ी थी, किन्तु तुम्हारे एक भ्रू-मग ने उसे लीटा दिया । मैं कगल हूँ ।'

चन्द्रगुप्त को सर्वप्रथम तक्षशिला के गुरुकुल में आम्भीक के आक्रमण के समय सिंहरण के सहायक रूप में हम देखते हैं—वहाँ जैसी भाषा का प्रयोग वह करता है, प्रायः उसी प्रकार की भाषा उसके सम्वादों में प्राप्त होती है । मालविका के साथ वह हृदय की भाषा में बोलता है ।

चन्द्रगुप्त—(सहसा प्रवेश करके)—ठीक है, प्रत्येक निरपराध आर्य स्वतन्त्र है, उसे कोई बन्दी नहीं बना सकता है, यह क्या ! राजकुमार ! खड्ग को क्रोध में स्थान नहीं दे क्या ?'

वह मालविका से अपनी व्यक्तिगत स्थिति का विश्लेषण करते हुए अपने भीतर चलने वाले सघर्ष को इस प्रकार व्यक्त करता है—

चन्द्रगुप्त—'सघर्ष ! युद्ध देखना चाहो तो मेरा हृदय फाड़कर देखो, मालविका । आशा और निराशा का युद्ध, भावों का अभाव से द्वन्द्व । कोई कमी नहीं, फिर भी न जाने कौन मेरी सम्पूर्ण सूची में रिक्त बिन्दु लगा देता है । मालविका, तुम मेरी ताम्बूल बाहिनी नहीं हो, टटोलने से भी नहीं जान पड़ता ?'

भावना की तीव्रता के साथ भाषा में तीव्रता आयी है । युद्ध के वातावरण में शौर्य प्रकारान में चन्द्रगुप्त की भाषा में गतिशीलता है । मालविका, कल्याणी अथवा कार्नेलिया से बातें करते समय उसकी भाषा की गति में शिथिलता आ गई है ।

भावों और मनोविकारों की भिन्नता के कारण प्रसाद की भाषा में अनेकरूपता परिलक्षित होती है । दाढ्यायन, चाणक्य, व्यास, बुद्ध और कृष्ण जैसे पात्र अध्यात्म दर्शन तथा जीवन और जगत के शाश्वत और क्षणिक सत्त्वों पर विचार करते हैं । निपतिवाद, कर्मवाद, योगवाद और आनन्दवाद जैसे दार्शनिक विषयों पर विचार करने के लिए स्वाभाविक है कि विषय के अनुकूल भाषा में गम्भीर्य आ जायेगा । देवसेना, मालविका, और कोमा जैसे भाव-प्रवण पात्रों के सम्वादों में भाषा काव्यात्मक हो गई है । मातृगुप्त जैसे कवि चरित्र के प्रयुक्त गयास गद्य गीत के सुन्दर दृष्टान्त हैं । भाषा की यह सुषमा, मधुमत्ता और प्रवाह प्रसाद की प्रौढ़

भाषा शैली की अपनी विशेषतायें हैं। स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त में प्रसाद की उत्कृष्ट भाषा शैली के उदाहरण उपलब्ध होते हैं। 'राज्यश्री' से लेकर चन्द्रगुप्त तक प्रसाद की भाषा का अधिक विकास हुआ है। इस विषय में यह मत—'उनके नाटकों की भाषा शैली में विकास की परम्परा अन्तर्निहित है, जो भाषा के सारथ्य और भावों के नैसर्गिक निर्माण और उत्कर्ष की ओर बढ़ती गई है'<sup>१</sup> बहुत ही उपयुक्त है।




---

१ आचार्य वालपेयी 'हिन्दी साहित्य-बीसवीं शताब्दी' सन् १९५४ का प्रकाशन

## प्रसाद तथा द्विजेन्द्रलाल राय तुलनात्मक मूल्यांकन

बंगला साहित्य के महानतम नाटककार द्विजेन्द्रलाल राय तथा हिन्दी के युग प्रवर्तक नाट्य प्रणेता जयशंकर प्रसाद की तुलना यहां इसलिए अपेक्षित समझी गयी है कि दोनों प्रवृत्तिवा स्वच्छन्दतावादी हैं तथा दोनों ने नाट्य-योजना को नव-जीवन दिया है। प्रसाद तथा राय के अधिकांश नाटक इतिहास सम्बलित हैं तथा चन्द्रगुप्त मौर्य के जीवन व्यापार पर आधारित नाट्य-रचना दोनों ने की है। यहां हमारी तुलना का प्रमुख आधार दोनों के चन्द्रगुप्त नाटक होंगे, फिर भी इन्हीं के माध्यम से हम दोनों के कलात्मक वैशिष्ट्य की समझता तथा उनकी घाश्वत जीवन दृष्टियों की परिम्याप्ति को भी देखने की चेष्टा करेंगे।

जहां तक 'चन्द्रगुप्त' की ऐतिहासिकता का प्रश्न है, दोनों नाटककारों ने मननक्य नहीं दिखाई पड़ता। राय चन्द्रगुप्त को मुरा दासी का पुत्र मानते हैं जबकि प्रसाद उसे क्षत्रिय सिद्ध करते हैं। राय महोदय ने नन्द की हत्या में मुरा को घसीट लिया है, मुरा का हत्या के लिए आदेश देना अस्वाभाविक हो जाता है क्योंकि मुरा ने जो कुछ पहले कहा है वह इस क्रूर कार्य के सर्वथा विपरीत है। चाणक्य के सम्बन्ध में भी दोनों एक ही ऐतिहासिक बिन्दु पर नहीं खड़े हो पाये हैं। यहां हम दोनों नाटककारों की इतिहास भिन्नता तथा पाण्डित्य की छान-बीन नहीं कर सकेंगे, परन्तु इतना अवश्य कह सकते हैं कि इतिहास के अन्तरंग ज्ञान की सूक्ष्मता तथा बहुलता जिनकी 'प्रसाद' में है, उतनी 'राय' में नहीं। 'प्रसाद' इतिहास के विस्तृत ज्ञान की भावभूमि पर अपने अगाध सांस्कृतिक प्रेम को दस्तावेज हुए मानव की सूक्ष्माति सूक्ष्म वृत्तियों को उद्घाटित करने में वे बेजोड़ हैं।<sup>1</sup> उनमें इतिहास की

मौलिक सूत्र तथा उद्भावनायें विद्यमान हैं, जिन्हें इतिहास के पण्डित भी स्वीकार करते हैं। उनके चन्द्रगुप्त नाटक के 'मौर्य वंश' शीर्षक ५१ पृष्ठों के शोध-आत्मक लेख से हमारे इस वचन की प्रामाणिकता स्वतः सिद्ध हो जाती है। दोनों नाटकों में देश-प्रेम के आदर्श की प्रतिष्ठा हुई। राष्ट्रीय बीरत्व को विदेशी शक्तियों के सम्मुख थोड़ा घोपित करने का प्रयास राम और प्रसाद—दोनों कलाकारों ने किया है, परन्तु उक्त भावना को नाटक में सघर्षात्मक भूमिका देने में प्रसाद की अपेक्षा-कृत अधिक सफलता मिली है। राम की सघर्षात्मक प्रक्रिया भावुकता से ओत-प्रोत है। राष्ट्रीय भावनाओं को उभाड़ने में उन्होंने अति यथार्थवादी कार्य-ध्यापारों की सघटना की है, परिणामतः उनकी दृष्टि एकांगी हो गई है और इसी कारण चारित्रिक विशेषणों नहीं उभरने पायी हैं। ऐलेजिण्डर ऐसे व्यक्ति को भी राम ने उसका चारित्रिक गौरव नहीं प्रदान किया है जबकि प्रसाद ने सघर्ष एक कार्य-ध्यापार की भूमिका पर उसके बीरत्व एवं विश्व विजयिनी भावना को जीवन्त रखने की चेष्टा की है। चरित्र प्रधान नाटकों को यही विशेषता भी होती है कि उसमें सभी पात्रों की चारित्रिक विशेषतायें सुरक्षित रहें। किसी विशेष पात्र के चरित्र को काली स्याही से रंग कर दूसरे पात्र को गौरवशील बनाना उत्कृष्ट नाट्य कला का उदाहरण नहीं है। कुछ समीक्षक राम को बगला का शेक्सपियर मानते हैं। परन्तु हम देखते हैं कि मानव चरित्र के प्रति जितनी गहरी आस्था शेक्सपियर में है, उतनी राम में कहा ? शेक्सपियर के नाटकों में मानव-जीवन का वैविध्य है, उसने प्रत्येक पात्र की चारित्रिक विशिष्टताओं को लटका होकर विश्लेषित किया है। उसके नाटकों में नृशंस से नृशंस चरित्रों की चारित्रिक रेखाओं को द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया पर उभड़ते हुए हम देखते हैं, उदात्त से उदात्त चरित्र की कतिपय मानवीय कमजोरियाँ अन्तर्द्वन्द्व और नाट्य-सघर्ष के आधार पर नाट्य पटल पर दिखाई पड़ती हैं। राम के नाटक पहले से निर्धारित चरित्र को साथ लेकर चलते हैं, परिणामतः कुछ पात्र अति उदात्त भूमिका पर उपस्थापित होते हैं, और अन्य चरित्र तिरोहित या नगण्य हो जाते हैं। इसके मूल में राष्ट्रीय तथा नैतिक उत्कर्ष के प्रति उनका भावुक दृष्टिकोण है। अति शेक्सपियर की विशेषताओं से मिलती जुलती कतिपय विशेषतायें हम प्रसाद में विशेष रूप से पाते हैं। प्रसाद के नाटकों में भी चारित्रिक वैविध्य है, मानवीय संवेदनाओं को स्पर्श करने की अद्भुत क्षमता उनमें रही है। उनके नाटकों के प्रतिनायक—चाहे वह देशी हो या विदेशी—अपनी समस्त वैयक्तिक विशिष्टताओं के साथ नाट्य-भूमि पर उपस्थित है, इसी से प्रसाद की शेक्सपियर के अधिक समीप हम पाते हैं। उनका प्रत्येक पात्र अपना एक विशेष व्यक्तित्व रखता है। मानव मन की जितनी गहरी जानकारी प्रसाद के पास थी, उतनी राम के पास नहीं।

प्रसाद और राम दोनों के चाणक्य के चरित्र में पर्याप्त भेद है। प्रसाद का

चाणक्य उस ब्राह्मणत्व का प्रतीक है जो ब्राह्मण न तो किसी के राज्य में रहता है, न किसी के अन्न से पलता है, स्वराज्य में रहता है और अमृत होकर जीता है। ब्राह्मण सब कुछ सामर्थ्य रखने पर भी, स्वेच्छा से माया स्तूषो को ठुकरा देता है, प्रकृति के कल्याण के लिए अपने ज्ञान का दान देता है।<sup>१</sup> दक्षिणा पथ के विजय के बाद उत्सव मनाने का चाणक्य द्वारा विरोध करने पर चन्द्रगुप्त के माता पिता हट्ट होकर चले गये हैं, जिससे चन्द्रगुप्त दुःख होकर चाणक्य से पूछता है—'यह अक्षुण्ण अधिकार आप कैसे भोग रहे हैं ? केवल साम्राज्य का नहीं, देखता हूँ, आप मेरे कुटुम्ब का भी नियन्त्रण अपने हाथों में रखना चाहते हैं।' उससे चाणक्य के स्वाभिमान को घसका लगता है, स्वाभाविक भी है क्योंकि उसने निष्काम भावना से राष्ट्र हित के लिए ही सब कुछ किया है, कहता है—

'चन्द्रगुप्त ! मैं ब्राह्मण हूँ। मेरा साम्राज्य कल्याण का था। आनन्द-समुद्र में शान्ति द्वीप का अधिवासी ब्राह्मण मैं, चन्द्र, सूर्य, नक्षत्र मेरे द्वीप थे, अनन्त आकाश विज्ञान था, दस्यु श्यामला कोमला विश्वम्भरा मेरी शय्या थी। बौद्धिक विनोद कर्म था, सन्तोष धन था। उस अपनी, ब्राह्मण की, जन्मभूमि को छोड़कर कहीं आ गया। सोहार्द के साथ कुचक्र, फूलों के प्रतिनिधि काटे। प्रेम के स्थान में भय। ज्ञानामृत के परिवर्तन में कृमिजन्मा। पतन और कहा तक हो सकता है। ले लो मौर्य चन्द्रगुप्त। अपना अधिकार छीन लो। यह मेरा पुनर्जन्म होगा। मेरा जीवन राजनीतिक कुचक्रों से क्लृप्त और कलकित हो उठा है। किसी छाया चित्र, किसी कार्त्तिक महार के पीछे भ्रमपूर्ण अनुसन्धान करता दौड़ रहा हूँ। शान्ति खो गई, स्वरूप विस्मृत हो गया। जान गया मैं कहा और कितने नीचे हूँ। (प्रस्थान)।'<sup>२</sup>

चाणक्य के उपर्युक्त कथन में उसकी वैयक्तिक चारित्रिक विशेषताएँ अनु-रेखित हैं, इसमें उसका वह ब्राह्मणत्व भी सुरक्षित है जिसने अनासक्त बुद्धि से राष्ट्र-हित के लिए सब कुछ किया है। वह चन्द्रगुप्त से अलग होकर भी 'प्रातःकाल उठ कर ब्राह्मणत्व की उपलब्धि कर रहा है।' चन्द्रगुप्त से कतिपय कारणवश अलग होता है, परन्तु राष्ट्र कल्याण में वह निरन्तर रत है। वहीं पर राम का चाणक्य चन्द्रगुप्त से अलग होकर व्याकुल है, विक्षिप्त है—'यह सुन्दर हृषी से भरा जगत् है, और मैं इसका कोई नहीं हूँ, इससे मेरा कोई सम्बन्ध नहीं है। अकेले मैं ही इस असौम्य सौ दय के राज्य से निर्वासित हूँ। जगत् में अमृत के सागर की लहरें बहो जा रही हैं, और पगल में मृत्यु वृद्धि हृदय के किनारे पर पटपट रहा हूँ—राज्य-वन के छोर पर झूकर की तरह गड्ढा के कोपट में लोट रहा हूँ।' इस कथन से

१ प्रसाद चन्द्रगुप्त, पृ० ५६

२ वही पृ० १८८

३ हिन्दी नाटक—उद्भव और विकास, पृष्ठ २४९।

४ चन्द्रगुप्त, द्विजेन्द्रनाथ राय (अनु० रूपनारायण पांडेय), पृष्ठ १२९।

स्पष्ट है कि राय का चाणक्य राजसुख के लिए कितना लिप्सित है, उससे वञ्चित होने पर वह अपने को गढ़वा के कीचड़ में लोटने वाला शूकर समझता है। राय में चाणक्य की वह चारित्रिक गरिमा सुरक्षित नहीं है, जो प्रसाद में सुरक्षित है। वह चाणक्य, जिसके बौद्धिक विन्यास पर राष्ट्र का भाग्य निर्मित हुआ है, अपने को शूकर समझता है, कुछ हास्यास्पद प्रतीत होता है। इससे अतिरिक्त प्रसाद और राय दोनों के चाणक्य का एक स्वरूप तब देखा जा सकता है, जब नन्द से बदला लेने की बात उठती है। प्रसाद का चाणक्य व्यक्तिगत के द्वेष को भूलकर नन्द की हत्या करनेवाले नागरिका को रोककर उनसे कहता है—‘हम ब्राह्मण हैं, तुम्हारे लिए भिक्षा मागकर तुम्हें जीवन-दान दे सकते हैं। नागरिक बृन्द आप लोग आज्ञा दें, नन्द को जाने की आज्ञा दें।’ वहीं पर राय के चाणक्य में व्यक्तिगत द्वेष की इतनी प्रधानता है कि वह अति निष्ठुर एवं अमानवीय हो गया है। चद्रकेतु के रोकने पर भी वह कात्यायन को नन्द का वध करने के लिए प्रोत्साहित करता है, और उसकी मृत्यु के बाद उसके रक्त से अपने हाथ रंगकर अपनी थोड़ी बाबत है। ‘शत्रु के मृतक होने पर साधारण व्यक्ति भी प्रतिहिंसा की भावना त्याग कर देता है, चाणक्य जैसे ब्राह्मण का यह कृत्य क्या प्रशंसनीय हो सकता है?’<sup>१</sup>

राय के चन्द्रगुप्त की अपेक्षा प्रसाद का चन्द्रगुप्त भी अधिक स्व-बलम्बी तथा आत्म-विश्वासी है। चाणक्य के रुष्ट होकर चले जाने के बाद वह निराशा तथा हतप्रभ नहीं होता है। सिंहरण भी दुखी होकर गुरुदेव की खोज में निकल जाता है, ऐसे ही समय में हम प्रसाद के चन्द्रगुप्त का आत्मबल उसी के शब्दों में देखें—‘पिता गए, माता गई, गुरुदेव गये, कधे से कधे भिड़ाकर प्राण देनेवाला चिर सहचर निहरण गया, तो भी चन्द्रगुप्त की रहना पड़ेगा और रहेगा।’<sup>२</sup> वहीं पर राय का चन्द्रगुप्त चाणक्य के अभाव में मानों अपना अस्तित्व ही खो बैठा है। उसके इस कपन से बात स्पष्ट हो जाती है—‘मैं युद्ध नहीं करूंगा। मैं अपने से बदला लूंगा। मैं आत्म-हत्या करूंगा। शत्रु कौन है, प्रिय कौन है, मैं नहीं पहचानता। बाहर शत्रु हैं, घर में शत्रु हैं। विशाल विस्तृत नदी के बीच में तूफान उठा है। इस नाव को पार लगाने वाला कर्णधार नहीं है। नाव इन लहरों में ऊपर उधर उछलती गिरती डोल रही है। दे शोका दे शोका। डूबने ही वाली है—अब देर नहीं। कैंसा मजा है। चाणक्य नहीं हैं, जो सलाह दें चद्रकेतु नहीं हैं, जो प्राण दें। दे शोका—दे शोका।’<sup>३</sup>

१. चन्द्रगुप्त प्रसाद, पृष्ठ १७१-७२।

२. हिन्दी नाटक—उद्भव और विकास, पृ० २४९।

३. प्रसाद : चन्द्रगुप्त, पृ० १८९।<sup>४</sup>

४. द्विजेन्द्रलाल राय . चन्द्रगुप्त, पृ० ११३।

इससे स्पष्ट है कि प्रसाद के चाणक्य और चन्द्रगुप्त एक दूसरे के पूरक होते हुए भी अपना-अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व भी रखते हैं, और वही उनकी चरित्रगत वैयक्तिकता भी सुरक्षित है, परन्तु राय महोदय के चाणक्य एवं चन्द्रगुप्त का अस्तित्व एक दूसरे पर आधारित है। इस प्रकार के चरित्र विन्यास से राय के सम्बन्ध में जो तथ्य सामने आता है, वह यह है कि उनके पात्र 'टाइप्स' अथवा वर्ग के प्रतीक हैं। स्वयं एक स्वच्छन्दतावादी कलाकार होते हुए भी उन्होंने 'टाइप्स' पात्रों की चरित्र सृष्टि की है, जबकि स्वच्छन्दतावादी नाटककार व्यक्तित्व प्रधान अथवा 'इन्डिविजुअल चरित्र-सृष्टि' करता है। प्रसाद की चारित्रिक सृष्टि वैविध्यपूर्ण होती है, उसमें व्यक्तित्व की प्रधानता रहती है। उनके चरित्र अपनी सम्पूर्णता में अपने व्यक्तित्व को रसा करते हुए दिखाई पड़ते हैं। यह दृष्टि चरित्र प्रधान नाटक के लिए अनिवार्य है।

अभिनेयता की दृष्टि से विचार करने पर राय के नाटकों की सफलता प्रसाद की अपेक्षा अधिक मान्य है। सार्वजनिक संवेदन को ग्रहण करने की शक्ति राय के नाटकों में अपेक्षाकृत अधिक है। इसका कारण भी ज्ञातव्य है। उन्होंने अपने नाटकों में राष्ट्रीय भावना या चेतना को विशेष रूप में उभाड़ा है, उनका सम्पूर्ण नाटकीय विधान इसी मूल भावना पर केन्द्रित है, इसी कारण उनके नाटकों में 'मास अपील' की प्रधानता है। संक्षेप में हम कह सकते हैं कि उनके नाटक मूलतः भावना-प्रधान हैं। प्रसाद के नाटकों में भावना एवं बौद्धिकता के विनियोग में सतुलन है। लगता है प्रसाद ने नाटकीय क्षमता की आवश्यकता पर भी ध्यान नहीं दिया है, इसीसे उनके नाटकों में भयरता का दोष व्याप्त है। अभिनय की दृष्टि से उनकी भाषा भी व्यवधान कारक है। उन्होंने कवित्वपूर्ण भाषा का प्रयोग दार्शनिक विन्यास के साथ किया है। इसीसे वह सामान्य दर्शकों के लिए सुगम नहीं हो पाती है, विविध सांस्कृतिक लोगों के लिए बोधगम्य अवश्य है। सार्वजनिक भाव विनियोग की क्षमता उनके नाटकों में सम्भवतः नहीं है।

वस्तु-संगठन में भी प्रसाद नाटकीय आवश्यकताओं को ध्यान में नहीं रखते हैं। इसीसे उनके 'चन्द्रगुप्त' आदि कुछ नाटकों के कथानक लम्बे चौड़े प्रसरित हैं। 'चन्द्रगुप्त' में तो २५-३० वर्षों के इतिहास को समाहित किया गया है। उसमें अन्तर्कथाओं का भी आधिक्य है, परिणामतः कथानक की अन्विष्टि में बिखराव बना हुआ है। द्वारवर्ती क्षेत्रों की घटनाओं को केन्द्रवर्ती सूत्र में गूथना, नाटकीय दृष्टि से सम्भव नहीं है। राय के नाटकों में अन्तर्कथाएँ सीमित हैं और जो हैं भी वे मूल कथा से जुड़ी रहकर नाटकीयता को प्रबलमान करती हैं, वे उद्देश्यान्मुख हैं, फल-स्वरूप उनके नाटकों में उद्देश्य की एकता सुरक्षित रहती है। राय के 'चन्द्रगुप्त' में ही हम देखते हैं कि प्रमुख कथा के साथ मगध और मल्ल की कथाएँ सम्भूत हैं परन्तु उनका संग्रह केन्द्रीय सूत्र से है, दोनों मूल कथा की प्रभाव वृद्धि में सहायक



हैं। 'प्रसाद' के 'चन्द्रगुप्त' में मालव, मगध, पचनद, तथशिला—की वस्तु-कथाएँ समुक्त हैं और उन सबकी भिन्न-भिन्न विस्तृत समस्याएँ हैं—जिन्हें मूल कथा के साथ सम्पुटित करने में नाटककार की वस्तु-सघटना शिथिल हो गई है। कुल मिलाकर राय के नाटक सर्वसामान्य की दृष्टि से 'प्रसाद' से अधिक प्रभावोत्पादक हैं, इसका कारण हमने ऊपर बतलाया है—भावना की प्रधानता। परन्तु प्रभावशालिता ही नाटक की कसौटी नहीं हो सकती। वास्तविकता को उपेक्षित करके भी प्रभावशालिता पैदा की जा सकती है। प्रसाद के नाटकों में मानव-जीवन का जैसा वैविध्य है, चारित्रिक गौरव है, दार्शनिक विन्यास है, भावना और बुद्धि का समतुलन है, वैसा राय में नहीं है ?

### ‘प्रसाद’ तथा हरिकृष्ण ‘प्रेमी’ . एक तुलनात्मक दृष्टि

‘प्रसाद’ और ‘प्रेमी’ की तुलना इसलिये आवश्यक समझी जा रही है कि प्रसाद हिन्दी के युगनिर्माता स्वच्छन्दतावादी नाटककार हैं जो उनके उपरान्त ‘प्रेमी’ सर्वश्रेष्ठ स्वच्छन्दतावादी नाट्य प्रणेता सिद्ध होते हैं। तुलना से एक दूसरे की विशेषताएँ स्पष्ट हो सकेंगी और उनकी कलात्मक सफलता के आधार पर उनके स्थानों का भी निर्धारण हो सकेगा। तुलना की भूमिका होनी, दोनों की प्रमुख ऐतिहासिक नाट्य-कृतियाँ, उन्हीं के आधार पर हमें उनकी वस्तु-ग्रहण की क्षमता तथा नाट्य-संयोजन की शिल्पगत परिणति का ज्ञान हो सकेगा।

प्रसाद ने अपने नाटकों के विषय के लिए उस युग को चुना है जिसे भारतीय संस्कृति की उत्पत्ति और विस्तार का स्वर्णयुग कहा गया है, अर्थात् जनमेजय परीक्षित से लेकर हर्षवर्धन तक। इसके बीच में बौद्धकाल, शौर्यकाल और गुप्तकाल ऐसे हैं, जहाँ भारतीय संस्कृति का चरम प्रकर्ष दिखाई पड़ता है और प्रमुखन उनके ऐतिहासिक नाटकों के विषय इन्हीं कालों पर आधारित हैं। ‘प्रसाद’ भारतीय संस्कृति के महान् उपासक थे, उपासक अन्तः भक्त के अर्थ में नहीं, वरन् उनकी उच्चतम विशिष्टताओं के साथ क्रियात्मक कल्पना एवं वैयक्तिक प्रतिभा द्वारा उसे नवीन संस्कृति से समन्वित करने वाले समर्थ कलाकार थे। उन्होंने उस सांस्कृतिक उत्थान के ऐतिहासिक काल को पकड़ कर उसमें जीवन की बहुलता को प्रदर्शित किया है तथा उसी के माध्यम से देश-प्रेम, इतिहास प्रेम, संस्कृति प्रेम की भाव-धाराओं को उद्घाटित भी किया है। इनके नाटकों में शौर्य, प्रेम, द्वेष, प्रतिस्पर्धा, अन्तर्द्वन्द्व आदि के प्रबल आवेगों का चित्रण हुआ है। अतः प्रसाद ने ऐसे विषयों को चुनकर उनके माध्यम से प्रबल भावनाओं और अनियन्त्रित मानसिक आवेगों की अभिव्यक्ति कर अपनी स्वच्छन्दतावादी भावधारा का परिचय दिया है।<sup>१</sup> उन्होंने

इतिहास से क्या लेने के सम्बन्ध में आपने जो विचार व्यक्त किए हैं, वे उत्प्रेक्षणीय हैं—'इतिहास का अनुशीलन किसी भी जाति को अपना आदर्श संगठित करने के लिए अत्यन्त लाभदायक होता है क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिये हमारे जलवायु के अनुकूल जो हमारी जानीय सम्यता है उससे बढकर उपयुक्त कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें मुझे पूर्ण सन्देह है।<sup>१</sup> अतः अपनी अटूट सांस्कृतिक निष्ठा के कारण ही उन्होंने ऐसे ऐतिहासिक कालों को चुना है जिसमें भारतीय संस्कृति के उच्चतम आदर्श सुरक्षित हो।

प्रेमी के ऐतिहासिक नाटकों के मूल स्वर हैं हिन्दू मुस्लिम ऐश्वर्य और राष्ट्रीयता। इसलिए उन्होंने इतिहास के ऐसे खण्डों को चुना है जहाँ उनके विचार नियोजन की भूमि मिल सके। इसके लिए मुगल कालीन युग उनकी सबसे उपयुक्त जान पड़ा। हम अपनी बात को पुष्टि उन्हीं के कथन से करना चाहते 'पंजाब में ज्ञान बामुरी और बर्म का झगड़ा फूटने वाली बहिन कुमारी लज्जावती ने एक धार मुसलमानों को कहा था कि हमारे भारतीय साहित्य में—हिन्दुओं और मुसलमानों को एक दूसरे से दूर करने वाली पुस्तकें तो बहुत बढ रही हैं। उन्हें मिलाने का प्रयत्न बहुत बड़े साहित्यकार कर रहे हैं। तुम्हें इस दिशा में प्रयत्न करना चाहिए। इसी लक्ष्य को सामने रखकर उन्होंने ऐतिहासिक नाटक लिखने का आदेश दिया।<sup>२</sup> बहिन लज्जावती के उक्त आदेश में राष्ट्रीय एकता का भाव निहित था, जिसे प्रेमी ने अपने नाटकों के माध्यम से जागृत किया है। स्वतन्त्रता प्राप्ति के पूर्व जाति-भेद धर्म-भेद की भावना के विरुद्ध गांधी जी के नेतृत्व में नारा लगाना प्रारम्भ हो गया था, हिन्दू मुस्लिम एकता की भावना भी प्रबल हो उठी थी। बंगला के कुशल कलाकार द्विजेन्द्रलाल राम ने जनता के मनोभाव को पहचानकर मध्यकालीन इतिहास की पीठिका पर नाट्य-मृष्टि प्रारम्भ कर दी थी, जिसमें मुसलमान काल के चित्रों को सहानुभूति पूर्ण ढंग से चित्रित किया गया है। हिन्दी नाटककारों में प्रेमी के ऊपर द्विजेन्द्रलाल राम का प्रभाव सम्भवतः सबसे अधिक पड़ा है। अब हम कह सकते हैं कि 'प्रेमी' ने गांधी के सिद्धान्तों कुमारी लज्जावती के आदेश तथा द्विजेन्द्रलाल राम के नाटकों से प्रेरणा पाकर, राष्ट्रीय-एकता की भावना से संपूर्ण नाटकों की सृष्टि की। उनका निम्नलिखित कथन भी इसका प्रमाण है—'मैंने अपने नाटकों द्वारा राष्ट्रीय एकता के भाव पैदा करने का यत्न किया है। मेरे इन लघु यत्नों को राष्ट्रीय यत्न में क्या स्थान मिलेगा, यह मैं नहीं जानता।'<sup>३</sup>

उपयुक्त विवेचन से निष्कर्ष यही निकलता है कि दोनों नाटककारों ने इतिहास से मरने नाटकों की क्या-वस्तु ली है, परन्तु अन्तर इतना ही है कि एक ने

१. विशाख की भूमि।

२. शिवा साधना, प्रेमी, 'अपनी बात', पृ० (क)।

३. स्वप्न भग, प्रेमी, भूमिका।

प्राचीन काल अर्थात् हर्षवर्धन के काल तक की ही अपने नाटको का विषय बनाया है तो दूसरे ने मध्यकाल अर्थात् मुगलकाल से नाट्य-वस्तु चुनी है। इसका कारण यही हो सकता है कि 'प्रसाद' की भारतीय संस्कृति में गहन आस्था थी इसलिए संस्कृति का जहाँ चरम उत्कर्ष दिखाई पड़ा वहीं इतिहास-खण्ड उनके नाटकों का विषय बना। 'प्रेमी' हिन्दू मुस्लिम एकता के समर्थक हैं, इसलिए उनकी भावना एवं कल्पना को रमने के लिए मुगलकाल सबसे उपयुक्त सिद्ध हुआ। अब प्रश्न उठ खड़ा होता है वस्तु-विन्यास का। देखना यह कि वस्तु विनियोग में प्रसाद अधिक सफल है कि प्रेमी।

यह तो निर्विवाद है कि 'प्रसाद' का ऐतिहासिक ज्ञान 'प्रेमी' से विस्तृत एवं सूक्ष्म है। 'प्रसाद' ऐतिहासिक ज्ञान की भावभूमि पर अपने अगाध सांस्कृतिक प्रेम की दशति हुये मानव की सूक्ष्माति सूक्ष्म वृत्तियों को उद्घाटित करने में बे जोड़ हैं। प्रेमी का ऐतिहासिक ज्ञान इतिहास के पृष्ठों तक ही सीमित है। उनमें उतनी मौलिकता सूत्र तथा उद्भावनाएँ नहीं हैं, जितनी प्रसाद में। 'प्रेमी' के ऐतिहासिक नाटक घटना-प्रधान हैं, प्रसाद के चरित्र-प्रधान।<sup>१</sup> वस्तु को 'त्रियात्मक कल्पना' एवं 'वैयक्तिक प्रतिभा' द्वारा नियोजित करने का उद्योग स्वच्छन्दतावादी नाटको में शास्त्रीय नाटको की अपेक्षा अत्यधिक मात्रा में पाया जाता है। प्रसाद ने ऐतिहासिक नाट्य-वस्तु को त्रियात्मक कल्पना एवं वैयक्तिक प्रतिभा द्वारा ऐसा सजारा है कि ऐतिहासिक तथ्यों की रक्षा होते हुये भी उनमें मौलिक उद्भावनाओं का समाहार है, इसी से मानव जीवन की सूक्ष्माति सूक्ष्म वृत्तियों का उद्घाटन भी वे अत्यंत सफलता पूर्वक कर सके हैं। 'प्रेमी' जी में त्रियात्मक कल्पना और वैयक्तिक प्रतिभा का सम्मेलन प्रसाद की तुलना में बहुत कम हो पाया है, परिणामतः मानव-मन की अन्तर्वृत्तियों का व्यापक चित्रण उनके नाटको में नहीं हो सका है।

प्रसाद के नाटको में मूल कथा के साथ कई अन्तर्कथायें जुड़ी हुई हैं जिनसे जीवन के बहुरंगी चित्रों का अंकन करने में उन्हें विशेष सफलता मिली है। प्रेमी जी प्रमुख कथा पर ही बल देते हैं, उनके नाटको में अन्तर्कथायें बहुत ही कम हैं, फल-स्वरूप उनमें जीवन का वैविध्य नहीं मिलेगा। इसी से प्रसाद के नाटको की चरित्र-प्रधान कहा गया है और प्रेमी के नाटको की घटना-प्रधान। प्रेमी जी ऐसे कथानक को लेते हैं जिसमें रस की परिणति ठीक से हो सके। सीमित भूमि में तीव्र प्रभाव की योजना सम्भव है और वह प्रेमी जी के नाटको में दिखाई पड़ती है। यहाँ पर टेक्नीक की दृष्टि से 'प्रेमी' जी की सफलता प्रदर्शित की जा सकती है, परन्तु स्वच्छन्दतावादी नाट्यकार 'टेक्नीक' पर उतना ध्यान नहीं देता जिसना आन्तरिक-सौंदर्य पर। प्रसाद के नाटको में अन्तर-सौंदर्य का आधिपत्य है, उन्होंने बाह्य शिल्प-निरूपण पर कम ध्यान दिया है।

‘प्रेमी’ के नाटको की भाषा पात्रों के अनुकूल है, ‘प्रसाद’ जी की भाषा पात्रों के विचारों और भावों के अनुरूप। हमें यहाँ दोनों नाटककारों के नाट्य-भाषा सम्बन्धी मन्तव्य उद्धृत करना चाहिए। प्रेमी ने ‘शिवा साधना’ के प्राक्कथन में लिखा है, ‘साधारणतः इसकी भाषा शुद्ध हिन्दी है। सारे हिन्दू पात्रों से हिन्दी ही बुलवाई गयी है, किन्तु मुसलमान पात्र के मुख से उसकी स्वाभाविक भाषा बुलवाई गई है। अभी तक हिन्दी लेखकों की यही परिपाटी रही है। हिन्दू नाटक-कारों में ‘प्रसाद’ जी ऐसे हैं जिनके नाटको में उर्दू भाषा का अभाव है, किन्तु उनके नाटको में मुसलमान पात्र आये ही नहीं हैं।’ अब हम प्रसाद का भी विचार देखें—‘आज यदि कोई मुगल कालीन नाटक में लखनवी उर्दू मुगलों से बुलवाता है तो वह भी स्वाभाविक या वास्तविक नहीं है। फिर राजपूतों की राजस्थानी भाषा भी आनी चाहिए। यदि अन्य असम्भ्य पात्र हैं तो उनकी जगली भाषा ही रखनी चाहिए। और इतने पर क्या वह नाटक हिन्दी का रह जाएगा ? यह विपत्ति कदाचित् हिन्दी नाटकों के लिए ही है। मैं तो कहता हूँ कि सरलता और क्लिष्टता पात्रों के भावों और विचारों के अनुसार भाषा में होगी ही और पात्रों के भावों और विचारों के ही आधार पर भाषा का प्रयोग नाटको में होना चाहिये। किन्तु इसके लिए ‘भाषा की स्वतन्त्रता नष्ट करके कई तरह की खिचड़ी भाषाओं का प्रयोग हिन्दी नाटको के लिये ठीक नहीं। पात्रों की संस्कृति के अनुसार उनके भावों और विचारों में तारतम्य होना भाषाओं के परिवर्तन से अधिक उपयुक्त होगा। देश और काल के अनुसार ही सांस्कृतिक दृष्टि से भाषा में पूर्ण अभिव्यक्ति होनी चाहिए।’

उपर्युक्त कथनों में इसी निष्कर्ष पर पहुँचा जा सकता है कि ‘प्रेमी’ जी की नाट्य-भाषा सम्बन्धी धारणा बहुत दूर तक शास्त्रानुमोदित है। पात्रानुकूल भाषा के लिए उन्होंने अपने समकालीन तथा पूर्व के नाटककारों का समर्थन किया है, केवल प्रसाद की भाषा को अस्वाभाविक माना है। परन्तु ‘प्रसाद’ परम्परा को छोड़ कर भाषा की एकतन्त्रता के पक्षपाती हैं। हाँ, यह अवश्य ध्यान रहे कि उसकी ‘सरलता और क्लिष्टता’ पात्रों के भावों और विचारों के अनुसार हो। कुल मिलाकर यही कहा जा सकता है कि ‘प्रसाद’ जी शुद्ध हिन्दी के समर्थक हैं, वे खिचड़ी भाषा के विरोधी हैं। इसी से उनकी भाषा में ‘भावों और विचारों’ के अनुरूप सरलता, प्रवाहमानता एवं प्रगतिशीलता के सत्त्व विद्यमान है। वैसे ‘प्रेमी’ ने भी १९४० ई० में ‘स्वप्न भग’ के प्रकाशन के साथ अपनी नाट्य-भाषा सम्बन्धी पूर्व निर्धारित धारणा को बदल दिया—‘मैंने अपने नाटको में यह नियम रखा है कि हिन्दू पात्रों की भाषा हिन्दी तथा मुसलमान पात्रों की उर्दू रखी जाय। यह नाटक इसका अपवाद है। इसके लग-भग सभी पात्र मुसलमान हैं, उनकी भाषा उर्दू रखने से नाटक हिन्दी भाषियों के

१ शिवा साधना, ‘अपनी बात’, पृ० (घ)

२ काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, अयशकर प्रसाद (प्र० स०) पृ० ११९

काम का न रहना <sup>१</sup>। उनका यह कथन केवल स्वप्नभग तक नहीं सीमित ही है, उसके बाद के सभी नाटकों में उनकी बदली हुई भाषा सम्बन्धी विचार धारा मिलेगी। 'शतरज के खिलाड़ी' की भूमिका में तो उन्होंने घोषणा ही कर दी है 'अब मैं हिंदी भाषा के नाटकों में हिन्दी भाषा का ही प्रयोग प्रत्येक पात्र के कथोपकथन में करने लगा हूँ। अतः इससे यही स्पष्ट होता है कि प्रेमी की परिवर्तित नाट्य-भाषा सम्बन्धी धारणा पर 'प्रसाद' का प्रभाव है। तुलना की दृष्टि से प्रसाद और प्रेमी की स्थिति का निर्धारण इस प्रकार हो सकता है—प्रेमी की अपेक्षा प्रसाद की भाषा में सौंदर्य और एकांगिता अधिक है। वह माधुर्य गुण के काव्यारमक सौष्ठव में प्रेमी की भाषा की अपेक्षा अधिक समृद्ध है। उसमें सांस्कृतिक गरिमा के साथ जीवन के विविध पक्ष मूर्ति हो उठे हैं। प्रेमी की भाषा में प्रवाह है पर उसमें वह उदात्तता नहीं जो प्रसाद की भाषा में है। प्रेमी की भाषा में सामाजिक जीवन की चिन्तन प्रदान करने की क्षमता है। प्रसाद की भाषा में सुखी पूर्ण कलात्मक आवरण है और प्रेमी की भाषा शक्ति है। उसमें रवाना है जो पाठकों को छू देती है।

अब प्रश्न अभिनेयता का खड़ा होता है। 'प्रेमी' के नाटक प्रसाद की तुलना में अधिक अभिनेयता के गुणों से सयुक्त हैं। इसका कारण भी स्पष्ट ही है। 'प्रेमी' ने रगमच को ध्यान में रख कर नाट्य सृष्टि की है। जैसे हिन्दी में रगमच का अभाव तो है ही। जो हैं उनकी अपनी सीमाओं भी हैं। प्रेमी के नाटक इन सीमाओं में समा जाते हैं, परिणामतः उनका अभिनय सरलता पूर्वक हो सकता है। परन्तु प्रसाद के नाटक हिन्दी रगमचीय सीमाओं से परे हैं, उनके लिए ऐसे रगमच की आवश्यकता है जिसका निर्माण उन नाटकों को ध्यान में रखकर किया जाय। शेक्सपियर के नाटकों के अभिनय के लिए उनके अनुरूप रगमच की व्यवस्था हुई थी। महान कलाकार सीमाओं से परे होता है।



प्रसाद ने हिन्दी नाट्य-साहित्य को वस्तु और शिल्प, दोनों दृष्टियों से ही समृद्ध और सम्पन्न किया है। भारतेन्दु के आधिर्भाव से नाट्य-साहित्य में विषय वस्तु का विकास तथा उसमें विविधता का समावेश तो हो गया था, पर उसमें कलात्मक सौष्ठव और गाम्भीर्य का सर्वथा अभाव था। भारतेन्दु-युग सन्नाति का समय था। उन्होंने आधुनिक काल की आशा आकांक्षाओं को भली-भाँति पहचाना, पर उनके सामने नाट्य-साहित्य का आरम्भ-काल होने के कारण एक सीमा थी। देश भक्ति और युग की नवीन चेतना से प्रेरणा पाकर उन्होंने अपने नाटकों की रचना की। जीवन के विविध क्षेत्रों से नाटकों की विषय वस्तु संगृहीत की। पौराणिक, ऐतिहासिक, और सामाजिक तीन प्रकार के नाटकों की रचना भारतेन्दु ने की। उनके नाटकों में परम्परागत शास्त्रीयता की छाप के साथ चरित्रों का विकास भी एकांगी रह गया। यद्यपि भारतेन्दु ने एक द्रष्टा की भाँति सामाजिक जीवन की कुरीतियों तथा जीर्ण-शीर्ण रुढ़ियों पर अनेक प्रहसन और हास्य-व्यंग द्वारा खोद आघात किया। उन्होंने हिन्दी नाट्य साहित्य को मौलिक दृष्टिकोण दिया। मौलिक दृष्टिकोण से हमारा अभिप्राय सामाजिक जीवन की नीवन अनुभूतियों से है, जिनका हरिश्चन्द्र ने चित्रण किया। विशेषतया उन प्रवृत्तियों पर ही ध्यान केन्द्रित किया जो विकासोन्मुख थीं। भारतेन्दु के समय नवीन प्राचीन का जो संघर्ष चल रहा था, उसमें भारतेन्दु ने उत्थानमूलक नवीन मान्यताओं को अनायास, साथ ही भारतीय संस्कृति की मूल-विचार धारा का कभी तिरस्कार नहीं किया और न वे अविचारित ढंग से नवीन विचारणाओं को प्रथम दिया <sup>१</sup>।

भारतेन्दु का यह प्रदेय हिन्दी-नाट्य साहित्य के लिए बहुत महत्वपूर्ण सिद्ध हुआ। उस समय के ऐतिहासिक नाटकों में राधाकृष्णदास के 'महाराणा प्रताप' 'महाराणी पद्मावती' तथा 'भीरावाई' और राधाचरण गोस्वामी का 'अमरसिंह राठौर'

प्रसिद्ध रचनायें हैं। इन सब में राजस्थान के राजपूतों की गौरव-भाषाओं का चित्रण है। संवाद, जो कथा-वस्तु के विकास के मुख्य साधन हैं, साधारण हैं। इनमें वस्तु-योजना और नाटकीय परिस्थितियाँ साधारण स्तर की रह गई हैं। ऐतिहासिक नाटकों में 'महाराणा प्रताप' बहुत प्रसिद्ध हुआ। इसकी वस्तु-योजना शिथिल है। चरित्र-चित्रण में सभी पात्र उदात्त आदर्श प्रस्तुत करते हैं। चरित्र-चित्रण वह श्रेष्ठ समझा जाता है जिसमें आत्म समर्पण, अन्तर्द्वन्द्व और मानसिक विश्लेषण के साथ हृदय में उठने वाले भिन्न-भिन्न भावों के घात-प्रतिघात का चित्रण हो। भारतेन्दु काल के ऐतिहासिक नाटकों में पात्र एक विशेष-वर्ग से चुने गए हैं, और नाट्य-रचना के आरम्भ काल में आधुनिक चरित्र-चित्रण की विशिष्ट कला की आशा उचित नहीं है।

भाषा की दृष्टि से भी ये नाटक सामान्य-स्तर के ही बड़े जायेंगे। विभिन्न वर्गों के पात्र भिन्न प्रकार की भाषा का प्रयोग करते हैं। मुसलमान पात्र प्रवाह युक्त उर्दू बोलते हैं जो सर्वसाधारण के लिए बोधगम्य नहीं है। हिन्दू पात्रों के सम्वाद की भाषा कहीं साहित्यिक हिन्दी है तो वही बोल-चाल की सामान्य भाषा का प्रयोग किया गया है। इन श्रुतियों के बावजूद भी ऐतिहासिक नाटकों में 'महाराणा प्रताप' का विशेष महत्व है।

ऐतिहासिक नाटकों की वस्तु सम्बन्धी गरिमा प्रसाद की देन है। स्वच्छन्द-ताबादी प्रवृत्तियों के कारण प्रसाद के लिए यह सर्वथा स्वाभाविक था कि वे भारत के भतीत इतिहास को अपने नाटकों का विषय बनायें। उन्होंने इतिहास का वह पाल लिया, जो सांस्कृतिक और भौतिक दृष्टि से भारत का समृद्धि काल माना जाता है। प्रसाद ने गहन अध्ययन तथा पुरातत्व के आधार पर नवीन ऐतिहासिक तथ्य प्रस्तुत किये हैं। महाभारत काल से आरम्भ कर हर्षवर्धन के राज्य-काल तक उनके ऐतिहासिक नाटकों का क्षेत्र है। प्राचीन इतिहास की युग के परिश्रेय में नवीन सामग्री के साथ प्रस्तुत कर प्रसाद ने ऐतिहासिक नाटकों की सम्भीरता प्रदान की है। विषय-वस्तु की जो गहराई और व्यापकता प्रसाद के नाटकों में प्राप्त होती है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। इतिहास की सामग्री की कल्पना के योग से नाटकों में प्रस्तुत कर उन्हें अपूर्व काव्यमय गरिमा प्रदान की है। इतिहास के भिन्न भिन्न कालों से उन्होंने अपने नाटकों की विषय-वस्तु सङ्गृहीत की है। मौर्य-काल से आरम्भ कर हर्षवर्धन तक की सामाजिक और राजनैतिक परिस्थितियों का चित्रण किया है। तत्कालीन परिस्थितियों का वर्तमान के परिवेश में सफलतापूर्वक चित्रण प्रसाद जैसे नाटककार के लिए ही सम्भव है। प्रसाद ने केवल एक पौराणिक नाटक 'जन्मेजय का नाग यज्ञ' लिखा है। 'महाभारत' में यज्ञ तत्र बिखरे हुए कथा-भागों को लेकर इस नाटक की रचना उन्होंने की है। नाटक के घटना और पात्रबहुल होते हुए भी जातीय स्वाभिमान और जातीय प्रेम का बड़ा ही व्यापक चित्रण इस नाटक में प्रस्तुत हुआ है। दो जातियों का सघर्ष नाटक के सीमित-क्षेत्र में प्रस्तुत करना

कठिन है, पर प्रसाद ने इसे बड़ी सजीवता के साथ चित्रित किया है। विषय वस्तु की दृष्टि से पूर्वे नाटककारों की अपेक्षा 'जनमेजय का नागयज्ञ' में दो जातियों के संघर्ष तथा उसके समाधान का ओजस्वी चित्रण हुआ है।

ऐतिहासिक नाटकों में प्रसाद के दोनों वर्गों की कथा-वस्तु अनुसन्धान पूर्ण तथ्यों से युक्त है। राज्यश्री, विशाख तथा ध्रुवस्वामिनी में यद्यपि जीवन के विविध पक्षों का उद्घाटन उनके बड़े नाटकों के समान नहीं हो पाया है, फिर भी प्राचीन भारत का सांस्कृतिक गौरव, शौर्य और अपरिग्रह का सजीव रूप 'राज्यश्री' में उपलब्ध होता है। 'विशाख' की कथा-वस्तु अत्यन्त सरल है। प्राचीन घातावरण में प्रणय-कथा को आधार मानकर युग की समस्याओं का चित्रण बड़ी विषदता से हुआ है। 'ध्रुवस्वामिनी' की कथा-वस्तु पूर्णतः ऐतिहासिक है, साथ ही नारी की समस्या का ज्वलन्त प्रश्न और उसका समाधान नाटककार ने पूरे कौशल के साथ किया है।

बड़े नाटकों में 'अज्ञातसन्धु', 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' की कथा वस्तु देश और काल की विस्तृत भूमिका पर आधारित है। 'अज्ञात सन्धु' का कथानक जटिल तथा तीन-तीन राज्यों से सम्बद्ध होते हुए भी अन्त में सब घटनाओं का समाहार है। सब नाटककारों के लिए यह सम्भव नहीं है। 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' की वस्तु ऐतिहासिक तथ्यों की दृष्टि से तथा व्यापकता को दृष्टि में रखकर विचार करने से नाट्य साहित्य के लिए महत्वपूर्ण है। वस्तु विषय की जो गम्भीरता तथा घटनाओं की प्रामाणिकता प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों में उपलब्ध होती है, वह हिन्दी नाट्य साहित्य में आज तक किसी अन्य नाटक में प्राप्त नहीं होती है।

प्रसाद ने विषय-वस्तु को गम्भीरता प्रदान की है। पुराण-इतिहास और पुरातत्व के अध्ययन से उसे नवीन वस्तु से सुसज्जित किया है। प्रसाद के नाटकों का वस्तु-संगठन नाट्य दार्शनिक के अनुसार सर्वथा निर्दोष न होते हुए भी नाटकों के अन्तर्गत प्रसाद की विशिष्टता के परिचायक हैं। दर्शन, संस्कृति, मानव तथा मानवनायक का जितना विस्तृत और हृदयग्राही रूप प्रसाद के नाटकों में उपलब्ध होता है, वह अन्यत्र दुर्लभ है।

प्रसाद ने इतिहास और दर्शन को मिश्रित कर अपने नाटकों का कथानक निर्मित किया है। उन्होंने इतिहास को मानव के आचार-विचार, संस्कृति और अन्तर्बुद्धियों से समन्वित कर देखा है। इस विषय में ये पंक्तियाँ विशेष ध्यान देने योग्य हैं—  
 'इतिहास को मानव निर्मित संस्थाओं, उनके सामूहिक उद्योगों, मनो-बुद्धियों और रदन-सहन की पद्धतियों के साथ देखना चाहते हैं और मनुष्यों की इन सारी प्रवृत्तियों का केन्द्र सम सामयिक दर्शन को मानते हैं। इस प्रकार मानव जीवन को अन्त प्रेरणा दर्शन को और बहिर्विकास इतिहास को मानकर वे इन दोनों का



घनिष्ट सम्बन्ध स्थापित कर देते हैं। कोरी भौतिक-घटनाओं का इतिहास या कोरा पारमार्थिक दर्शन उनके लिए कोई महत्व नहीं रखते।<sup>१)</sup>

प्रसाद के प्रत्येक नाटक की भौतिक और बाह्य घटनाएँ दार्शनिक चिन्तन से समन्वित हैं। बौद्ध दर्शन और शैवागम को उन्होंने विभिन्न घटनाओं के माध्यम से प्रस्तुत किया है। 'राज्यध्री' का ध्वनिमय दृश्य, जिसमें सुएतच्चाग, हर्ष और राज्यध्री के त्याग और लोकमगल को भावना से अभिभूत होकर भारत को अमिताभ की जन्मभूमि स्वीकार करता है, इसका साक्षी है। राज्यध्री, हर्ष से लोक कल्याण के लिए राज्य शासन स्वीकार करने के लिए निवेदन करती है। 'विशाख' का प्रेमानन्द भी ससार की नश्वरता को सामने रखकर सत्य और अहिंसा को अपनाने के लिए उपदेश देता है। प्रसाद ने प्रत्येक नाटक में दार्शनिक पात्रों की उपस्थिति से ऐतिहासिक घटनाओं को केवल भौतिकता तक ही सीमित नहीं रखा है। बड़े अथवा छोटे किसी नाटक को सँ—कोई न कोई दार्शनिक-पात्र ससार के सधर्म और कोलाहल में दार्शनिक और समता की किरणें बिखेरने अवश्य मिल जाता है। 'जनमेजय का नाग यज्ञ' जिसमें कृष्ण छादवद ह और अत्याचारियों के विनाश के लिए प्रोत्साहन देते हैं, उसके मूल में भी सृष्टि के वैषम्य को दूरकर समता स्थापित करने की ही भावना कार्य करती है। ध्यास की उपस्थिति से नाटक का अन्त हर्ष और प्रसन्नता में होता है। 'चन्द्रगुप्त' जिसमें पात्रों के चरित्र में एक रमता है, वहाँ भी 'शदयायन' जैसे चरित्र भूमा के सुख के मामूख ससार के सभी सुख और शासन को तुच्छ समझते हैं) किसी बलवान का कीड़ा कन्दुक होना उनके लिए असम्भव है। व्याणनय जैसा पात्र, जिसकी दृष्टि सदा लक्ष्य पर ही केन्द्रित रहती है, किसी प्रकार का साधन अपनाने में जिसे तनिक सकील नहीं होता तथा राजनीति के साथ जा खेलवाड करता है, वह भी अन्त में निष्काम होकर अपने धन निहित ब्राह्मणत्व की उपलब्धि करता है। स्कन्दगुप्त के चरित्र में वैराग्य और सासारिक नश्वरता का योग प्रसाद की निजी कल्पना है। वह दार्शनिक है साथ ही खूर और पराक्रमी है। 'ध्रुवस्थामिनी' के द्वारा जहाँ माँ की पुर्वविवाह की समस्या का समाधान प्रस्तुत किया गया है, वहाँ भी मिहिरदेव जैसा दार्शनिक शक राजा को सुमार्ग पर चलने की प्रेरणा देता है। दार्शनिक पात्रों और विचारों द्वारा प्रसाद ने ऐतिहासिक और राजनैतिक घटनाओं को महत्ता की ओर अधिक बढ़ा दिया है। इस दृष्टि से प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक नाट्य साहित्य की अनुपम निधि हैं।

चरित्र चित्रण के क्षेत्र में प्रसाद का अद्वितीय स्थान है। विभिन्न प्रकार के पात्रों द्वारा जीवन और जगत के विविध पक्षों को साम्यता के साथ प्रस्तुत करने में वे वेजोड हैं। चरित्र-चित्रण में मनोवैज्ञानिक पक्ष का जितना पुष्ट और

विरसित रूप प्रसाद के नाटको में उपलब्ध होता है, उतना अन्यत्र नहीं। (अन्तर्द्वन्द्व और मानसिक स्थितियों के स्पर्श का बहुत ही प्रभावोत्पादक चित्रण प्रसाद के नाटको में मिलता है)। 'अज्ञान शत्रु' और 'स्कन्दगुप्त' में ऐसे पात्रों की बहुलता है, जो हृदय में उठने वाली विरोधी भावनाओं के घात-प्रतिघात से व्यथित और पीड़ित हैं। प्रसाद ने मानवीय और मानवतावादी पात्रों की सृष्टि की है। उनके मानवीय-चरित्र परिस्थितियों से प्रभावित होते हैं तथा परिस्थितियों को भी प्रभावित करते हैं। उनके नाटको के प्रमुख पात्र मानवीय-वृत्तियों का प्रतिनिधित्व करते हैं। हर्ष, अज्ञान शत्रु, स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त सभी इतिहास प्रसिद्ध चरित्र हैं तथा मानवीय अन्तर्द्वन्द्व से युक्त हैं। इन मानवीय पात्रों के साथ प्रसाद ने ऐसे चरित्रों की सृष्टि की है जो परिस्थितियों से ऊपर तथा अपने विशिष्ट व्यक्तित्व से परिस्थितियों पर अपनी छाप छोड़ते हैं। इन चरित्रों के निर्माण में प्रसाद के चरित्र चित्रण की कला की विशेषताएँ उस प्रकार स्पष्ट नहीं हुई हैं, जैसे उन्हें मानवीय चरित्रों की मानसिक स्थितियों के चढ़ाव-उतार के चित्रण में सफलता मिली है। पुरुष-पात्रों में कठोर और कोमल, सकीन तथा उदार, शूर तथा कायर, विलासी और सयमी तथा उदात्त महामानव और नीच तथा बलुपित वृत्तियों से युक्त पात्र प्राप्ति होते हैं।

स्त्री पात्रों के चरित्र चित्रण में प्रसाद की कला का और भी निखरा हुआ रूप प्राप्त होता है। वासवी जैसे पति-परायणा स्नेह और वात्सल्य की प्रनिमा तथा छनना जैसे चरित्र हैं जो महत्वाकांक्षी तथा अविश्वास में अरना समय व्यतीत करते हैं। मल्लिका का चरित्र राग विराग तथा ईर्ष्या-श्रेय से ऊपर मानवतावादी भूमिका पर चित्रित हुआ है। ध्रुवस्वामिनी, अलका और कल्याणी के चरित्र में स्वाभिमान की भावना का उत्कृष्ट स्वरूप प्राप्ति होता है। देवसेना, मालविका और कोना के चरित्र-चित्रण में प्रसाद के कवि-व्यक्तित्व और कोमल-कल्पना की साक्षी प्राप्ति होती है। उनके विपरीत इयामा और विजया के चरित्र के विकास में पूर्ण मानवी वृत्तियों का प्रस्फुटन हुआ है। प्रसाद जी ने चरित्रों के अन्तर्द्वन्द्व और बाह्य स्पर्श को संवेदना की उस भूमि तक पहुँचा दिया है, जिससे पात्रों के प्रति सहानुभूति अनायास ही जाग उठती है। उनको किसी एक स्थिर धीरोदात्त आदि शास्त्रीय अथवा मानव-दानव भावदण्ड की लेकर नहीं परखा जा सकता है। जब तक उनकी बाह्य परिस्थितियों और मानसिक स्थितियों का सूक्ष्मना के साथ विश्लेषण नहीं होता, तब तक उनके साथ न्याय नहीं हो सकेगा।

प्रसाद की चरित्र सृष्टि में स्त्री-पुरुष के विभिन्न-धर्म और स्वरूप प्राप्त होते हैं। सबका अपना व्यक्तित्व है। सभी अपने में पूर्ण और संप्राण हैं। चरित्र-चित्रण में प्रसाद की यह देन विशिष्ट स्थान रखती है।

प्राच्य और पाश्चात्य नाट्य कला के समन्वय से प्रसाद के नाटकों की भास्वरता और बढ़ जाती है। भारतीय नाट्य-साहित्य का चरम लक्ष्य रस की

सिद्धि है। पाश्चात्य नाटको में शील वैविध्य को प्रमुखता प्राप्त है। प्रसाद की नाट्य-सृष्टि में ये दोनों तत्व उपलब्ध होते हैं। प्रत्येक नाटक का पर्यवसान सुत और आनन्द में होता है। भारतीय नाट्य-परम्परा के प्रति अनुराग के कारण ही उन्होंने दुखान्त नाटक नहीं लिखे—‘प्रसाद जी के नाटकों को देखने से यह ज्ञात होता है कि वे दुखान्त घटना को अपने नाटकों में स्थान नहीं देते। इसका कारण यह है कि भारतीय नाट्य-परम्परा को ये तोड़ नहीं सके।’<sup>१</sup>

इस प्रकार का सामञ्जस्य प्रसाद की स्वच्छन्द नाट्य कला का परिचामक है। उनके स्वतन्त्र व्यक्तित्व के लिए यह सम्भव नहीं था कि वे किसी एक विशिष्ट मार्ग का अनुकरण करें। प्रसाद के नाटकों में भारतीय संस्कृति के प्रति गहन आस्था और विश्वास का भाव भिन्न-भिन्न स्थलों पर व्यक्त हुआ है। उन्होंने उपनिषदों और आगम साहित्य के अध्ययन से प्राचीन संस्कृति के जीवन्त तत्वों को अपने नाटकों में स्थान दिया है। सांस्कृतिक चित्रण और रूपक को उन्होंने समन्वित रूप में प्रस्तुत किया है। सांस्कृतिक तत्वों और भावों का सम्बन्ध वर्गविशेष के जीवन के प्रति दृष्टिकोण से रहता है, वह मानव के बाह्य-सम्बन्धों पर आधारित न होकर अन्तर पर आधारित रहता है। ‘उन्होंने संस्कृति को विभिन्न मानवीय अर्जेन का समन्वय माना, जो कोई स्वतन्त्र पदार्थ नहीं, किन्तु विभिन्न श्रेणियों में अर्जित मानव धर्म का तन्वीत है। उनका कथन था कि भारतीय जीवन का आशावादी रूप समन्वय की भित्ति पर आधारित होकर ही इतना उन्नत हो सका है।’<sup>२</sup> भारतीय संस्कृति का रूप उनके नाटकों में उपलब्ध होता है। चरित्र, कार्य और संवाद के माध्यम से संस्कृति के विविध-पक्षों को प्रसाद ने अपने नाटकों में स्थान दिया है। जहाँ उन्होंने संस्कृति के उदात्त पक्षों को शीतल, भस्मिका, दाह्यामन और वेद व्यास के द्वारा प्रस्तुत किया है, वहीं उन्होंने हर्ष, रसन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त और चाणक्य द्वारा संस्कृति के उस राजनीतिक स्वरूप को प्रस्तुत किया है, जिसने राष्ट्र और जाति की स्वाधीनता और मर्यादा की रक्षा होती है। राष्ट्रीय-संस्कृति का वह रूप ‘चन्द्रगुप्त’ में बहुत समुन्नत रूप में प्राप्त होता है।

द्वन्द्वात्मक संघर्षों पर आधारित मानव संस्कृति का वह पक्ष भी जिसमें स्थान है। सुख की कामना तथा भौतिक समृद्धियों के बाहुल्य में पूर्ण जीवन की अभिलाषा है, पूर्ण गरिमा के साथ इनके नाटकों में उपलब्ध होता है। ऐसे पुरुष और नारी दोनों वर्गों के चरित्र संस्कृति के इस रूप को प्रस्तुत करते हैं। ‘राज्यध्री’ से लेकर ‘ध्रुवस्वामिनी’ तक प्रत्येक नाटक में विरोधी चरित्रों की सृष्टि कर नाटक-कार ने यह उद्देश्य सिद्ध किया है। उनके नाटकों में कभी ऐतिहासिकता नहीं है।

१ आचार्य नन्ददुनारे धानपेयी : जयशंकर प्रसाद, पृष्ठ १५२

२. वही, पृष्ठ १७२

उनका सांस्कृतिक पक्ष बहुत प्रबल और पुष्ट है। उनमें वर्तमान और भविष्य की छाया वर्तमान है। कोरे ऐतिहासिक नाटककार के लिए यह कार्य सम्भव नहीं था।

सौली और वसु दोनों में ही प्रसाद का कवि-व्यक्तित्व सर्वत्र मुखर हो उठा है। काव्यात्मकता उनके नाटकों को भावना और सवेगो से विभूषित करती है। यह पाठकों को अनुभूतिमय बना देती है। काव्यत्व का प्रवाह कहीं-कहीं कथानक से विच्छिन्न होकर बह उठता है। पात्रों द्वारा प्रयुक्त शब्दों का कवित्व भावुक पाठक कपवा श्रोता को रस धारा में इस प्रकार लीन कर देता है कि उसका मूल कथा वस्तु से विच्छिन्न होना वह भूल जाता है। मातृगुप्त, देवसेना और सुवासिनी द्वारा प्रयुक्त गद्य-गीत के सुन्दर उदाहरण हैं। किसी कथन को सीधी सरल भाषा तथा बिना अलंकार उत्पन्न किए कहना प्रसाद को पसन्द नहीं है। उनकी भाषा काव्यात्मक है।

कवित्व के आग्रह के कारण ही प्रसाद के नाटकों में गीतों की अधिकता हो गई है। सङ्घट साहित्य में नाटक भावपूर्ण तथा कवित्वमय होते थे। प्रगीतों का योग प्रभाव वृद्धि में सहायक होता था। प्रसाद नाटकों में काव्यत्व की दृष्टि से सङ्घट साहित्य के अधिक समीप जान पड़ते हैं। इनके नाटकों के गीत समय और परिस्थिति के अनुकूल होने के कारण पाठकों और श्रोता के भावों और सवेगों को जागृत करने में बहुत सहायक होते हैं। 'चन्द्रगुप्त' में वसन्तोत्सव के अवसर पर सुवासिनी का गीत समयोचित है। अलका का उद्बोधन गीत भी अवसर के अनुकूल है। 'स्कन्दगुप्त' में देवसेना के कुछ गीत मानो काव्य के सुन्दर दृष्टान्त हैं। उसके अन्तिम गीत 'अहं वेदना मिली विदाई' में मानो देवसेना की समस्त विरह ध्वखा साकार हो उठी है। गीतों की अधिकता के कारण वस्तु सघटन में कहीं क्षीयता भी आ गई है। वास्तु विन्यास के विषय में यह मत कि 'भारतीय नाटक नाट्य-व्यवहार की तीव्र और गतिशील बनाने के पक्ष में उतने न थे, वे नाटक में रमना जानते थे, घटनाओं के साथ दौड़ लगाना नहीं।'<sup>१</sup> प्रसाद के विषय में उचित जान पड़ता है।

✓ प्रसाद ने अपने नाटकों के माध्यम से राष्ट्रीय-संस्कृति तथा एक राष्ट्रीयता का संदेश अनेक स्थानों पर दिया है। इस एक राष्ट्रीयता की धरम परिणति 'चन्द्रगुप्त' नाटक में हुई है। चाणक्य के द्वारा नाटककार ने देश की विच्छिन्न शक्तियों को एकता के सूत्र में बांधकर आर्यावर्त को यवनों से मुक्त करने का प्रयत्न आद्योपात्त हुआ है। 'जममेजय का नाम यश' में भी जातीय स्वाभिमान की रक्षा के लिए सब कुछ बलिदान करने का सन्देश दिया गया है। 'स्कन्दगुप्त' में बन्धुधर्म, और पर्णदत्त जैसे राष्ट्र-भक्त देश भक्ति का संदेश देते हैं। चाणक्य के प्रांतीय और

१. आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी . जयनकर प्रसाद, पृष्ठ, १७२

२. वही, पृष्ठ १४८

सकीर्ण स्वाधो को त्यागकर समस्त राष्ट्र की स्वाधीनता की रक्षा के लिए प्रेरणा देता है। सामाजिक राष्ट्रीय, वैचारिक तथा वाक्यात्मक भूमिकाओं पर प्रसाद का नाट्य साहित्य आधारित है। नाट्य साहित्य में जीवन के अन्तर और बाह्य पक्षों के घात-प्रतिघात का इतना व्यापक चित्र पर अन्य नाटककारों में प्राप्त होना दुर्लभ है। नाट्य साहित्य को वस्तु और शिल्प की दृष्टि से यह देन ऐतिहासिक महत्व रखती है। नाट्य साहित्य की सीमाओं की बहुत दूर तक रक्षा करते हुए प्रसाद ने जो उसे वस्तु और गित्य में समृद्धि दी है, वह प्रकाश स्तम्भ की भाँति भविष्य में नाटककारों के लिए प्रेरणा का स्रोत तथा उनका पथ-प्रदर्शक होगा।

### प्रसाद के नाटक और अभिनेयता

प्रसाद के नाटकों पर अभिनेयता का आलेप किया जाता है। पर प्रश्न यह है कि क्या नाटकों के लिए अभिनेयता अनिवार्य है? यदि यह कुछ समय के लिए रवीकार कर लिया जाय कि अभिनेयता के बिना किसी अष्ट नाटक की रचना नहीं हो सकती तो इसके साथ ही एक दूसरा-प्रश्न सामने आता है कि रगमच और नाटकों में किसको प्रमुखता दी जाए? अर्थात् रगमच के लोकादिक्यों पूर्ण स्थिर नियमों के अनुकूल नाटकों की रचना होनी चाहिए अथवा नाटकों को ध्यान में रखकर उनके अनुकूल रगमच का निर्माण होना चाहिए। दूसरे प्रश्न का उत्तर तो 'प्रसाद' ने स्वयं इन शब्दों में दे दिया है—रगमच के सम्बन्ध में यह मारी भ्रम है कि नाटक रगमच के लिए लिखे जाए। प्रयत्न तो यह होना चाहिए कि नाटक के लिए रगमच हो, जो व्यावहारिक है। हाँ, रगमच पर मुशिक्षित और कुशल अभिनेता तथा मर्मज्ञ सूत्रधार के सहयोग की आवश्यकता है। देश काल की प्रवृत्तियों का समुचित अध्ययन भी आवश्यक है। फिर तो मात्र रगमच पर अपना कार्य सुपात्र रूप से कर सकेंगे। इन सबके सहयोग से ही हिन्दी-रगमच का उदयान सम्भव है।

प्रसाद का यह मत सर्वथा उचित और तर्क संगत जान पड़ता है क्योंकि जीवन के विकास के साथ कला भी विकासशील है। उसे स्थिर तथा बहुत प्राचीन काल में निर्धारित नियमों की श्रुतिता में जकड़कर देखना अनुचित है। रुढ़ियद्ध का विकासशील जीवन की भावनाओं और विचारों से सामंजस्य स्थापित होना कठिन है। हिन्दी का जब अभी तक अपना कोई रगमच नहीं है, तो उसे नाटक, जो वाक्य का अंग है तथा रस सिद्धि का प्रमुख उपजीव्य है, की आवश्यकता के अनुसार उसका निर्माण होना चाहिये। इस मान्यता का समर्थन प्रसाद के ही शब्दों में इस प्रकार प्राप्त होता है—युग के पीछे हम चलने का स्वाँग भरते हैं, हिन्दी में नाटकों का यथार्थवाद अभिनीत देखना चाहते हैं, और यह नहीं देखते कि पश्चिम में

अब भी प्राचीन नाटको का फिर से सवाक् चित्र बनाने के लिए प्रयत्न होता रहता है। ऐतिहासिक नाटको के सवाक् चित्र बनाने के लिए उन ऐतिहासिक व्यक्तियों की स्वरूपता के लिए टनो मेक-अप का मसाला एक-एक पात्र पर लग जाता है। युग की खोज में इधमनिधम का भूत वास्तविक भ्रम दिखाता है। समय का दीर्घ अतिश्रमण करके जैसा पश्चिम ने नाट्य-कला में अपनी सब वस्तुओं को स्थान दिया है, वैसा हम विकास कैसे किया जा सकता है, यदि हम पश्चिम के आज को ही सब जगह खोजते रहेंगे।<sup>१</sup> इससे यह स्पष्ट हो जाना है कि प्रसाद ने आज के वैज्ञानिक साधनों के उपयोग से नाटको के योग्य रसमंच के निर्माण पर बत दिया है। ऐसी स्थिति में प्रसाद के तीनों बड़े नाटक सुशुद्ध सम्पन्न प्रेक्षकों के सामने मंच पर प्रस्तुत किए जा सकते हैं।

यहां एक और प्रश्न इससे जुड़ा हुआ उपस्थित होता है, वह यह कि नाटक विशेष को यदि रसमंच पर प्रस्तुत न किया जा सके तो नाट्य-साहित्य में उसकी कौन-सी स्थिति रहेगी? नाट्य, रस के उन्मेष का सर्वाधिकप्रमुख साधन है। यही कारण है कि भरत-नाट्य-शास्त्र में उसे नाट्य रस की सत्ता प्राप्त है। नाट्य-रस के साधन स्वरूप विभाव तथा संचारी भाव का अभिनय प्रस्तुत कर उनका दर्शकों के हृदय में साक्षात् अनुभव कराता है। ध्वन्य-काव्य को भी जब यह योग्यता प्राप्त हो जाती है, तभी काव्य में रस का आस्वादन उत्पन्न होता है। यह प्रत्यक्ष साक्षात्कार काव्य में कवि की अलौकिक वर्णन-शक्ति द्वारा प्राप्त होता है। इस विषय में भट्टतीत का सिद्धान्त ध्यान देने योग्य है—'काव्ये पि नाट्यायमान एवरस । का'यार्थविषयेहि प्रत्यक्षकल्प सुवेदनोदयेरसोदय इत्युपाध्याया'<sup>२</sup> काव्य भी जब प्रयोग की स्थिति पर पहुँचता है, तभी उसमें रस की सिद्धि होती है। भट्टतीत के अनुसार कवि प्रौढोक्ति के द्वारा अर्थात् प्रकृति के मनोरम वर्णन द्वारा श्रव्य काव्य में भी दृश्य की योग्यता उत्पन्न करता है। इस दृष्टि से नाट्य-साहित्य यदि काव्य-गुण से युक्त है तो उसके लिए अभिनेय होना अनिवार्य नहीं है।

संस्कृत साहित्य में कवि और नट दोनों में कौन प्रमुख है? इसपर विचार करते हुये भोजराज ने अभिनेता को अपेक्षा कवि की तथा अभिनय की अपेक्षा काव्य रूपक को अधिक सम्मान दिया है—

अतोऽभिनेतृम्य कवीनेव बहु मन्यामहे, अभिनेयम्यश्च काव्यमिति ।<sup>३</sup> इससे हमारा अभिप्राय केवल यही है कि नाटक यदि काव्य की गरिमा से विभूषित है, तथा

१. काव्य और कला तथा निबन्ध, पृष्ठ १०७ ।

२. अभिनव भारती, पृष्ठ २९१ ।

३. डा० राघव भोज का शृंगार प्रकाश, प्रथम खण्ड, पृ० ८० ।

उसके सरस तथा भावपूर्ण स्थलों से पाठक को रस आस्वादन होता है, तो उसके लिए अभिनेयता अनिवार्य नहीं है। संस्कृति का चम्पू साहित्य श्रुत्य नाट्य का उदाहरण है।

अरिस्टाटल के अनुसार भी दृष्टान्त की प्रभावोत्पादकता अनभिनेय होने पर भी अधुष्ण रहती है। उसने यह भी स्वीकार किया है कि अभिनय, वेप-भूषा और साज सज्जा का नाटक के जीवात्स्य से कोई सम्बन्ध नहीं है। उसके अनुसार महान नाटक को यदि मंच पर अभिनीत न भी किया जाय तो श्रवण मात्र से ही भय और करुणा की दृष्टि होगी। इसमें आखों की सहायता अर्थात् प्रेरणा के बिना भी दुःखान की प्रभावोत्पादकता बनी रहेगी। सेसिंग के अनुसार महान नाटकीय कृतियों तथा अभिनेयता से कोई वास्तविक सम्बन्ध नहीं है—

लैब हम मत का समर्थन और स्पष्टता के साथ करता है। उसकी धारणा है कि महान कृतियाँ बहुत कम रंगमंच पर प्रस्तुत की जा सकती हैं, इनकी अपेक्षा साधारण कृतियों का अभिनय अधिक सफलता से हो सकता है।

निकोल भी इस मत का समर्थन करता है कि अपवाद स्वरूप ऐसी नाटकीय कृतियाँ हैं जिनका रंगमंच पर प्रस्तुत करना कष्टसाध्य है, फिर भी उनकी गरिमा में कमी नहीं आती है। 'हैमलेट' और 'मैन एण्ड सुपरमैन' के अभिनय में पाव या छ घटे लगेंगे। इनकी रंगमंच पर अभिनीत करने में कठिनाई होती है। अभिनेताओं और प्रेक्षकों की दृष्टि से व्यावहारिक कठिनाइयों का वर्णन उसने विस्तारपूर्वक किया है, पर इससे इनकी महत्ता पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता।

इन प्रमाणों से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि विषय-वस्तु की श्रेष्ठता और काव्यात्मक सवेदनशीलता से ही कोई नाट्य कृति श्रेष्ठ समझी जानी चाहिए। इनके साथ ही यदि वह रंगमंच पर प्रस्तुत भी की जा सके तो उसकी गरिमा और बढ़ जायेगी। प्रसाद के नाटक इस दृष्टि से ऐतिहासिक आवश्यकता की पूर्ति करते हैं। उनके नाटक भारतीय नाट्य-साहित्य की अमर-निधि हैं। इतिहास, संस्कृति और काव्य का सम्मिलित योग उनके नाट्य साहित्य को अभूतपूर्व गौरव प्रदान करता है। यह मत कि—'अतीत के विश्वास चित्र पटल पर उनका यह अद्वितीय तूलिका थप हिन्दी-नाट्य इतिहास के पश्चिम वर्षों के लम्बे मार्ग पर एक जालोक स्तम्भ की भाँति एक छत्र अधिकार किये बैठा है। वह सदैव अरज की ही भाँति नये पथिकों को लक्ष्य-ज्ञान का पाथेय देता रहेगा, सर्वथा उचित और युक्ति संगत है।

प्रसाद के तीन बड़े नाटकों 'अज्ञातसन्तु', 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' के विषय में ही यह प्रश्न उठता है कि ये अभिनेय हैं अथवा अनभिनेय। इनमें 'स्कन्द-

गुप्त' का अभिनेय तो काशी में साहित्य सम्मेलन के अवसर पर सफलतापूर्वक हो चुका है। 'अज्ञात रात्रि' और 'चन्द्रगुप्त' में 'चन्द्रगुप्त' बड़ा नाटक अवश्य है। पर यदि ऐतिहासिक भूमिका पर बड़े नाटकों के अभिनय का विचार किया जाए—तो सस्कृत और अंग्रेजी साहित्य में ऐसे नाटक उपलब्ध होते हैं जिनके अभिनय में पांच अथवा छ घण्टे का समय लग जाता है। संस्कृत साहित्य में तो नाटक में पांच से दस अथवा दस तक का विधान किया गया है। भरत भूमि के अनुसार तो नाटक में सब कुछ उपलब्ध होना चाहिए। वे कहते हैं कि—

‘नतरंगान, ननच्छिद्यं न सा विद्या न सा कला

न तत्कर्म न वा योगो नाटके यन्न दृश्यते।’

इसका अभिप्राय यह है कि नाटक में जीवन के अन्तर और बाह्य के घात-प्रतिघात से जो भी वैचारिक अथवा व्यावहारिक अवस्थायें हैं, जिनसे रस की अनुभूति के साथ ज्ञान, विज्ञान और कला की भी उपलब्धि हो, सभी नाटक में समावेश होना चाहिए। 'प्रसाद' के बड़े नाटकों में उपर्युक्त लक्षण पूर्णतया संघटित होता है। इसके अतिरिक्त काव्यात्मक समावेश से उनमें ऐसे स्थलों का आधिपत्य है, जिनके पठन मात्र से ही नाट्य के समान पाठकों के हृदय में अतिशय आनन्द की उपलब्धि के कारण उनमें तल्लीनता की स्थिति आ जाती है। रसमय पर प्रदर्शन का अभाव पूरा हो जाता है। साहित्यिक नाटक कहना के द्वारा अधिक अभिनेय है। उनमें सब सम्बन्धी नाटकों के समान सामाजिकों के सम्मुख प्रत्यक्ष गोचरता का अभाव रहता है। पर ऐसे पाठ्य नाटकों में भी अभिनेयता किसी-न-किसी रूप में अवश्य विद्यमान रहती है, जिसकी अनुभूति सबग और साहित्यिक पाठकों को होती है। यदि नाटक में गाम्भीर्य और जीवन के उदात्त तत्वों का समावेश है, तो उसकी अनुभूतिजन्य गोचरता केवल विशिष्ट वर्ग के पाठकों को होगी। इस प्रकार यदि नाटक केवल पाठ्य है तो भी उनकी महिमा साहित्य में स्वीकृत होगी।

नाटक में अभिनेयता और गाम्भीर्य दोनों ही यदि वर्तमान हैं, तो नाटक की महत्ता और भी बढ़ जायेगी। गम्भीर और अभिनेय नाटक कला की दृष्टि से श्रेष्ठ समझे जाते हैं। इस विषय में आचार्य वाजपेयी जी का मत बहुत उपयोगी और महत्वपूर्ण है—‘मानव चरित्र को शक्ति और गति देने में, सामूहिक प्रतिक्रिया और प्रेरणा उत्पन्न करने में—जीवन का निर्माण करने में—जितना कार्य अभिनेय नाटक कर सकता है, उतना दूसरी कोई कलाकृति नहीं। नाट्य-कला समृद्धि-शाली देशों की प्रतिनिधि और सर्वोच्च कला रही है।’<sup>१</sup>

अभिनेय नाटक सामाजिकता की दृष्टि से बहुत ही उपयोगी प्रमाणित होती है। किन्तु सामाजिक भूमि की विविधता के कारण एक प्रकार विधेय सबके लिए



उपादेय सिद्ध होगा—इसमें सन्देह है। यथार्थ जीवन में दिन प्रतिदिन घटनेवाली सामान्य घटनाएँ यदि अभिनेय नाटकों द्वारा प्रदर्शित की जावें हैं तो उनसे सामाजिकों की रुचि और भावनाओं का परिष्कार असम्भव है। यथार्थ जीवन के प्रति आग्रह नाट्य-कला के लिए ऐसा प्रतिबन्ध है जिससे इसके विकास में बाधा पड़ेगी और कुछ ही समय में यथार्थ के आग्रह के कारण नाट्य-कला में नीरसता के कारण इसके प्रति सामाजिकों में अरुचि स्वरूप प्रतिप्रिया आरम्भ हो जायेगी। किन्तु बाद विशेष के प्रति आग्रह का यह परिणाम सर्वथा स्वाभाविक है। इसके प्रमाण अन्य देशों में भी उपलब्ध होते हैं। 'यूरोप में इस यथार्थवादी नाट्य परम्परा के अनेक रूप-रूपान्तर हुये। किसी ने बौद्धिक और वैचारिक तर्कों की प्रधानता दी, किसी ने प्रतीकों की योजना द्वारा उनके आशय का विस्तार किया तथा कुछ अर्थों में मनोविज्ञान और अन्तर्दृष्टि की भूमिका में के जाकर उसे सस्पेंस किया। 'बर्नाईशा' जैसे श्रेष्ठ बुद्धिवादी की नाट्य कृतियाँ भी यथार्थ प्रतिबन्धों के कारण एतनी लोकप्रिय नहीं हुईं जितनी वे अन्यथा हो सकती थीं। यूरोप में इस यथार्थवादी नाट्य-गठित की प्रतिक्रिया होने लगी है और पक्ष नाटकों, गीत नाट्यों अथवा गीति रूपकों की ओर झुकाव बढ़ रहा है।'<sup>१</sup>

भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-साहित्य की श्रेष्ठ प्राचीन कृतियाँ भावार्थक और आलंकारिक हैं। काव्यिकता और श्लेषविपर की रचनायें भावना और कल्पना की प्रयुक्तता के कारण नाट्य साहित्य की अमर कृतियाँ हैं। इनके नाटकों को प्रतिनिधि रचनायें स्वीकार कर 'प्रसाद' के नाटकों पर विचार करना युक्तिसंगत होगा। प्रसाद के नाटक यथार्थ की भूमिका पर आधारित नहीं हैं। उनमें अनीत जीवन की वर्तमान की पीठिका पर चित्रित कर उन्होंने उसे संस्कृति के योग से विभूषित किया है। दर्शन और संस्कृति को काव्यात्मक सवादों द्वारा विभिन्न चरित्रों के माध्यम से प्रस्तुत कर उन्होंने नाट्य-वस्तु में गाम्भीर्य और सरस कविता का सम्मिश्रण किया है।

प्रसाद के नाटक राष्ट्रीय रंगमंच पर, जिसकी ऐतिहासिक आवश्यकता है, शेक्सपियर के 'हैमलेट' तथा बर्नाईशा के 'वैंक टु मेथुसेला' के समान वैज्ञानिक साधनों के प्रयोग से प्रस्तुत किए जा सकते हैं। व्यावहारिक कठिनाइयों के कारण यदि इसका अभिनय सम्भव न हो सका तो भी उनकी महत्ता अक्षुण्ण बनी रहेगी। प्रसाद के नाटकों के विषय में निम्नलिखित मत बहुत उपयुक्त हैं—

वर्तमान अधिकांश हिन्दी में साहित्यिक नाटक अभिनेय हैं, इस प्रश्न का समाधान आचार्य बाजपेयी के शब्दों में इस प्रकार है—'ऐसी स्थिति भी आ सकती

है कि जब यह सोचा जाय कि उक्त नाटको में कितने और कैसे परिवर्तन किए जाए, जिससे वे अभिनय के योग्य बन सकें। किसी भी नाट्य लेखक की कृतियों का अभिनय योग्य संस्करण प्रस्तुत करना कोई अपराध नहीं है, यदि वह अधिकारी व्यक्तियों द्वारा किया जाय। फिर सभी नाटको के लिए एक ही प्रकार के अभिनेता या एक ही प्रकार का रंग कौशल समीचीन नहीं होता। प्रत्येक नाटककार, यदि वह अपने कार्य को बुद्धिपूर्वक कर रहा है, अपनी स्वतन्त्र विधि या पद्धति की सृष्टि करता है। वैसी स्थिति में उस विधि या पद्धति के अनुरूप अभिनेताओं का चयन और रंगोपचार होना ही चाहिए। बिना यह किये केवल नाटककारों को दोष देना समस्या को टालने या उससे मुह मोड़ने से अधिक और कुछ नहीं है।<sup>12</sup>

उपयुक्त उद्धरण में प्रस्तुत समाधान से प्रसाद के नाटको की अभिनेयता का प्रश्न और सरल हो जाता है।

### १. भारतीय नाट्य-इतिहास में प्रसाद की स्थिति Amp

जयदाकर प्रसाद जैसे मौलिक और प्रतिभाशाली नाटककार को किसी पूर्व प्रचलित नाट्य शैली का अनुवर्तनकर्ता माना नहीं कहा जा सकता, यद्यपि उन्होंने भारतीय नाट्य-शैली को प्रमुखता दी है परन्तु कई तत्व पश्चिम से लिए हैं और उनका एक सुन्दर सम्मिश्रण उपस्थित किया है। भारतीय नाटक रस प्रधान रहे हैं। ऐसे कथानक का सम्प्रसारण जिसमें रसात्मक स्थितियों का बार-बार आगमन हो सके, भारतीय नाटको की सामान्य विशेषता रही है। रस-दृष्टि की प्रधानता के कारण नाटको के नायक प्रायः उदात्त और आदर्श-वादी रहे हैं। उनके चरित्रों में वैयक्तिक विशेषताएँ और भावात्मक द्वन्द्व प्रदर्शित करने की विशेष अभिरुचि नहीं रही है क्योंकि रसात्मकता के लिये इनकी आवश्यकता प्रतीत नहीं हुई। आधुनिक नाटक चरित्र प्रधान होते हैं। प्रसाद के नाटक चरित्र प्रधान हैं। इन चरित्र प्रधान नाटको में परिस्थितियों की योजना में अधिकतर अन्तर्द्वन्द्व के अवसर प्रसाद के नाटकों में अनेकशः आये हैं। द्वन्द्वात्मक चरित्र सृष्टि प्रसाद की विशेषता है, जबकि प्राचीन भारतीय नाटक में द्वन्द्वात्मकता का यह स्वरूप विकसित नहीं हुआ है।

प्रसाद ने दुस्मान्त नाटको की सृष्टि नहीं की। इसके कारण पर भिन्न भिन्न समीक्षकों ने दृष्टिपात किया है। अधिकांश समीक्षक इसे प्रसाद की भारतीय नाट्य शैली का अनुसरण बताते हैं। परन्तु यह भी ध्यान देने योग्य है कि प्रसाद के नाटको में सुखान्त और दुस्मान्त भूमिकाओं का एक-साथ योग भी हुआ है। उनके अनेक चरित्र दुस्मान्त नाटक की भूमिका पर ही प्रस्तुत किए गये हैं। इसीलिए प्रसाद के नाटको को कुछ समीक्षक प्रसादान्त भी कहते हैं। प्रसादान्त शब्द का एक अर्थ तो यह है कि प्रसाद की अपनी स्वतन्त्र शैली का नाट्यान्त जो न विमुक्त सुखात्मक

मे और न दृष्टात्मक, वरन् पश्चिम मे विकसित होने वाली मिश्रित शैली के (मुसान्त-दुखान्त मिश्रित) नाटकों की परम्परा उपलब्ध होती है। प्रसाद ने नाटक हिन्दी साहित्य मे इसी शैली का प्रवर्तन करते हैं। प्रसादान्त का दूसरा अर्थ उक्त प्रसन्नता से है जो भावात्मक दृष्टि से न तो सुखमूलक है न तो दुःखमूलक। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से वह इन दोनों के बीच की वस्तु है और दार्शनिक दृष्टि से उसे सुख-दुःख की सीमा से ऊपर उठकर एक उदात्त भाव भूमिका का वाचयन कहा जा सकता है। प्रसाद एक दार्शनिक-कवि भी रहे हैं और उन्होंने साधारण सुख दुःख को चित्रित करते हुए भी एक उच्चतर भाव स्तर की योजना की है। वही योजना उनके नाटकों में भी परिलक्षित होती है—उसी को प्रसादान्त भी कहते हैं।

भारतीय नाट्य-साहित्य मे ऐतिहासिक नाटकों का वह स्वरूप नहीं दिखाई देता जिसका गम्भीर आलेख प्रसाद के नाटकों मे प्रस्तुत किया गया है। देश और काल की जितनी तथ्यपूर्ण और बहुमुखी जाँकिया प्रसाद के नाटक मे दिखाई देती हैं उतनी ध्वन्य कही नहीं। प्रसाद इतिहास के शोधक और उसके विशेषज्ञ पंडित थे। उन्होंने अपनी सामर्थ्य का नाटकों मे सफल प्रयोग किया है। प्राचीन युग की दार्शनिक, राजनैतिक, सामाजिक और सांस्कृतिक स्थितियों का जैसा भास्वर उल्लेख प्रसाद के नाटकों मे उपलब्ध है, वैसा भारतीय नाटकों मे अन्यत्र नहीं दिखाई देता। यह प्रसाद की एक ऐसी उपलब्धि है जो भारतीय नाटकों को एक नई दिशा देने में समर्थ है। यद्यपि प्रसाद के समतुल्य ऐतिहासिक नाटककार आज भी हिन्दी मे नहीं आया, परन्तु ऐसी सम्भावनाएँ प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक दे गये हैं कि नाटक के इस स्वरूप का उत्तरोत्तर विकास और प्रसार हो सकता है।

प्रसाद के नाटक चरित्र प्रधान होते हुए भी काव्यात्मक गुणों से अनुरजित हैं। नाटकों के बीच-बीच मे भावात्मक चरित्र रेखाएँ तो चमरी ही हैं, प्रसाद की रूपनाशीलता और काव्यात्मक भाषा-योजना उनके नाटकों को एक नया 'ही' सम-कार देती है। अनेक नाटककार या तो प्रसाद की भावुकता को ही अपना सके हैं या उनकी काव्यात्मक भाषा का अनुकरण करने के लिए प्रयत्न करते रहे हैं, परन्तु सश्रवित रूप से प्रसाद के नाटकों की काव्यात्मक पद्धति कोई भी नाटककार समझता मे नहीं अपना सका है। प्रसाद की यह विशेषता हिन्दी नाटककारों के लिए आकर्षण का एक अजस्र स्रोत है और उन नाट्यकारों की नाट्य-प्रतिभा के लिए एक स्थायी चुनौती भी। चरित्र-प्रधान नाटकों मे काव्यात्मक शैली का इतना गहरा छुट हिन्दी नाटककारों मे उपलब्ध नहीं है, इसके लिए हमें शेक्सपियर जैसे पश्चिमी नाटककार का ही स्मरण करना पड़ता है।

शेक्सपियर से प्रसाद की नाट्य तुलना दो स्तरों पर की जा सकती है—एक तो प्रसाद की काव्यात्मक नाट्य-शैली के स्तर पर और दूसरे उनके चरित्रगत वैविध्य

की भूमि पर । जहाँ तक काव्यात्मक नाट्य शैली का सम्बन्ध है, प्रसाद गद्य के माध्यम से उस विशेषता को ला सके हैं जिसे शेक्सपियर अभिन्न छंदों के आधार पर लाये हैं । यह प्रसाद की एक महान उपलब्धि है । चरित्र निर्माण की भूमि पर दोनों नाटककारों में पर्याप्त अन्तर है । शेक्सपियर ने मानव-भूमिका का अधिक विस्तृत समाहार किया है, परिस्थितियों और मनोभूमियों के प्रदर्शन में शेक्सपियर अप्रतिम हैं और प्रसाद उनकी तुलना में सीमित कहे जा सकते हैं, परन्तु प्रसाद की चरित्र-सृष्टि में इतिहास का और सांस्कृतिक पक्ष का प्रशस्त योग है जो कार्य शेक्सपियर ने सामान्य मानव भूमिका पर किया है, वही सत्य ऐतिहासिक नाटकों की भूमिका पर प्रसाद का है । यह स्वीकार किया जा सकता है कि इतिहास का क्षेत्र अपनी सीमाएँ बना लेता है और उस सीमा के अन्तर्गत ही मानवीय चरित्र उपस्थित किए जा सकते हैं । शेक्सपियर के सम्मुख इस प्रकार की कोई सीमा नहीं थी, परन्तु प्रसाद ऐतिहासिक नाटक की सीमा में बने हुए थे । आधुनिक बुद्धिवादी और समस्यामूलक तथा काव्य नाटक प्रसाद के नाटकों से भिन्न शैलियों पर लिखे गये हैं, जबकि बुद्धिवादी नाटक वैचारिक पक्ष को मुख्य आधार बनाते हैं । आधुनिक काव्य-नाटक जीवन के अन्तर्गत और गहन अनुभवों को प्रतीकारमक भूमिका देकर उपस्थित करते हैं । कहा जा सकता है कि प्रथम शैली में बहिरंग तथ्यों का अधिक योग है और द्वितीय शैली में अन्तर्मुखता और अन्तर्मन प्रमुख है । प्रसाद के नाटक इन दोनों की मध्यवर्ती भूमिका पर रचे गये हैं, उनमें बाह्य और अन्तर तत्वों की समरस योजना है । प्रसाद जो न तो समस्यामूलक नाटककार हैं न तो प्रतीकमूलक नाट्य-कृष्टा परन्तु उनके नाटकों में दोनों प्रकार के नाटकों की आंशिक विशेषणएँ दृष्टिगत होती हैं । इस दृष्टि से प्रसाद को आधुनिक विश्व-नाटक की भूमिका पर भी देखा जा सकता है । यह सही है कि प्रसाद के नाटकों में विशेषता का वह स्वरूप प्रतिफल नहीं हुआ है, जो किसी समस्या विशेष को केन्द्र में रखकर प्रस्तुत किया जाता है । न उनमें आत्मिक द्वन्द्वों का वह निरूपण है जो आधुनिक काव्य-नाटकों द्वारा अपनाया जा रहा है । परन्तु इन दोनों विशेषताओं के न रहते हुए भी प्रसाद के नाटकों में बौद्धिकता और आत्मिक द्वन्द्वों की योजनाएँ हुई हैं और इस आधार पर आधुनिक विश्व नाटक के समावेश में उनको रखा जा सकता है ।

कतिपय समीक्षकों ने प्रसाद को अमरातीय घोषित किया है और कतिपय अन्य समीक्षकों ने उन्हें भारतीय नाट्य-परम्परा से इतना आक्रान्त बताया है कि जिसके कारण प्रसाद दुःखान्त नाटक की सृष्टि कर ही न सके । इन दोनों आरोपों में जो अर्थ सत्य है, वह वास्तविक सत्य का परिचय करा देता है । अमरातीयता का आरोप करने वाले प्रसाद की चरित्र सृष्टि पर रोमैटिक होने का आरोप करते हैं और इस रोमैटिक चरित्र सृष्टि को पश्चिमी प्रभाव बतलाते हैं, यद्यपि वे इसे छिछला प्रभाव भी कहते हैं । इसी प्रकार प्रसाद के नाटकों में भारतीय पद्धति का

अनुगमन मात्र देखनेवाले समीक्षक प्रसाद की चरित्र योजनाओं की नयी विशेषताओं को देखने और पहचानने में असमर्थ हो गये हैं। वस्तुतः प्रसाद नवयुग के नाटककार है और नवीन युगीन सवेदनाओं से परिचित हैं। उनके नाटकों में पश्चिमी प्रभाव देखने वाले समीक्षकों को नवयुग की भारतीय चेतना का सम्पूर्ण बोध कम ही है। प्रसाद को भारतीय नाट्य-पद्धति का अनुकर्ता माननेवाले भी आधुनिक युग-चेतना से दूर का ही परिचय रखते हैं। वास्तव में प्रसाद के नाटक आधुनिक हैं। वे न तो भारतीय नाट्य परम्परा के अनुकर्ता मात्र हैं और न पश्चिमी नाट्य मॉडलों के अनुसरणकर्ता हैं, वे एक सजग और सचेत आधुनिक कलाकार हैं। उनमें जो नाट्यलेखन की मौलिकताएँ देखी जाती हैं, वे अनुसरण जन्य नहीं हैं। उनमें प्रसाद का अपना चिन्तन, अपने देश की परम्परा तथा आधुनिक युगबोध समाहित रूप से पाये जाते हैं। उनका आकलन और विवेचन इस निवेणी पर ही हो सकता है।